yeni sinema

sinema dergisi • mart 1968 • 4 lira



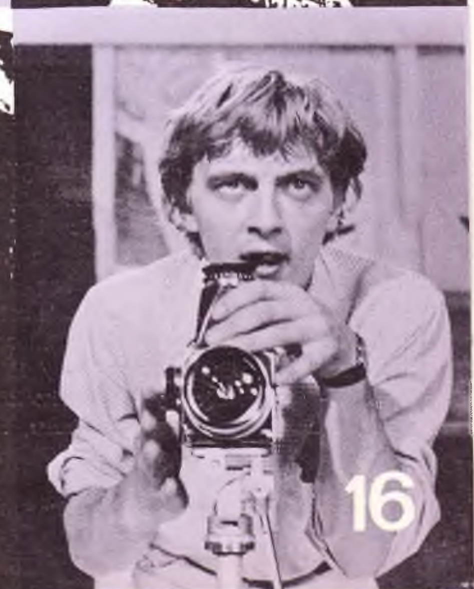



antonioni

bonnie ve clyde

deneysel film



16

yeni sinema 16

yıl 2 sayı 16 mart 1968

içindekiler

yeni sinema - türk sinematek derneği'nin organı olarak ayda bir yayımlanır sinema dergisi sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı sorumlu yazı işleri müdürü / hüseyin hacıbaşıoğlu teknik sekreter / jak şalom yazı kurulu / onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, cevat çapan, tuncan okan kapak düzeni / sungu çapan dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir yönetim yeri / mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu / istanbul tel: 49 87 43 - ankara temsilcisi abdullah nefes ankara bürosu / mithatpaşa caddesi, birlik ap. 43/9, yenişehir tel: 12 00 06 - her çeşit yazışma p.k. 307 beyoğlu / istanbul - ilân tarifesi / arka kapak içi tam sayfa 1000 TL, yarım sayfa 600 TL. sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır dizgi: alfabe matbaası baskı: fono matbaası tel: 27 70 14 kapak baskısı san reklâm ajansı, tel: 49 11 22 son baskı tarihi 27 şubat 1968.

sinematek ve üyeleri

Türk Sinematek Derneği üçüncü çalışma yılının yarısına geldi. Bu aynı zamanda Yeni Sinema'nın da üçüncü yılı. Bu süre bir ülkede, daha önce hiç bir örneği bulunmasa bile bir kurumun amacının ne olduğunun kavranması için yeterlidir. Türk Sinematek Derneği üç yıldanberi «Sinematek»in ne olduğunu kamuoyuna duyurmak amaçlarını benimsetmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Sinemaseverlerin, basının (özellikle basının) heyecanlı katkılarıyla bu çaba nicelik yönünden hiç umulmayan sonuçlar vermiş, özellikle Sinematek gösterileri son yılların büyük ilgi gören sanat olaylarından biri olmuştur. Ancak ilgi'nin «niteliği», Sinematek çalışmaları karşısında takınılan tavır ve özellikle bu çalışmaların ülke koşulları içindeki değerlendirilişi ne yazık ki aynı başarı çizgisi üzerinde değildir.
Burada özellikle Sinematek'in film gösterilerini ve bu gösterilerin değerlendirilişini söz konusu etmek istiyoruz. Çünkü açıktır ki kurumun köklü başarıları yalnızca organizasyonun mükemmelliğine, seçimin ve sunuşun titizliğine değil aynı zamanda, hatta belki daha da fazla seyircinin olumlu ve canlı değerlendirme çabasına bağlıdır. Bu değerlendirme gereği gibi yapılamazsa, işin esası unutulur ve birtakım ayrıntıların konuşulması ön plâna geçerse bütün bu çalışmalar bir süre sonra çorak toprağa ekilen tohum gibi yozlaşır, «rutin» durumuna gelir, her hafta belirli gün ve saatlerde yerine getirilen bir angarya gibi anlamsızlaşır.
Nedir bir Sinematek gösterisi? Bu soruya Sinematek'in dışındaki kurum ya da çevrelerden bilinçli bir karşılık gelmesi ilk anda beklenemez elbette. Aradan üç yıl geçtiği halde hâlâ kurumun yöneticileri örneğin Devletin ilgili organlarını, konuyla ilgili kurum ya da kişileri biraz daha aydınlatabilme çabası içindedirler. Ama acı olan aynı değerlendirme bulanıklığının, aynı «temelden çok ayrıntılarla ilgilenme» yanılgısının Sinematek'in bizzat kendi üyelerinin bazılarında zaman zaman ortaya çıkışıdır.
Bundan altı yedi yıl önce, yani ülkemizde henüz hiç bir Sinematek ya da Sinema Kulübü gösterisinin yapılmadığı dönemde, film getirticilerinin nasılsa listelerine aldıkları bir önemli eser yalnızca o sinema mevsiminin değil bir kaç yılın olayı olurdu. Okuyucularımız hatırlarlar, bundan on yıl önce Visconti'nin «Senso / Günahkâr Gönüller» adlı filmi ya da beş yıl önce Antonioni'nin «Gece / La Notte» adlı filmi sinemalarda gösterildiğinde üzerlerinde aylarca tartışılmış, kaliteli bir sinemadan yana olan seyirci birdenbire çıkıp geliveren bu soylu eserleri gereğince değerlendirmişti. Sinema yazarları günlük gazetelerde, haftalıklarda, hatta aylık edebiyat dergilerinde geniş yazılar yayınlamışlar, seyircinin eserleri daha iyi kavramasına yardımcı olmuşlardı. Üç yıldanberi Türk Sinematek Derneği, üyelerine 250' ye yakın önemli sinema eseri sundu. Chaplin'den Eisenstein'a, Mizoguchi'de Bunuel'e, Flaherty'den Ivens'e, Bellocchio'dan Resnais'ye kadar düzinelerle klasik ya da çağdaş büyük imzanın eserlerini yansıtan, Amerikan Birleşik Devletlerinden Japonyaya kadar hemen bütün ülkelerin sinemasını Türk seyircisine tanıtan bu programlar, gerçek sinemaseverin yıllardır istediği, ancak düşlerinde bile göremediği bir büyük olayın gerçekleşmesiydi.
Ancak, bu değerli sinema eserlerini hiç eksilmeyen bir heyecan, kavrama çabası ve ilgiyle izleyen Sinematek üyelerinin yanısıra bazı üyelerin örneğin bir Pasolini ya da Pudovkin'i, Saray sinemasında bir İtalyan vestern'i gibi seyredip çıktıklarına, sonra da filmin altı dakika geç başlamasından Kervan sinemasının pek uzak oluşuna kadar uzanan bir sürü ikinci derecede ayrıntıyı şiddetle eleştirerek kendilerini rahatlattıklarına üzülerek tanık oluyoruz.

Türk Sinematek Derneği elbette eleştirmelere açık bir kurumdur. Elbette bu kurum ta ilk kurulduğu günden bu yana bütün organizasyonun düzenli olmasına, ikinci, hatta beşinci derecedeki ayrıntıların bile titizlikle üzerinde durulmasına özen göstermiştir. En küçük bir aksaklığı bile savunmaya kalkışmamış, tersine bu aksaklıkları kabul etmiş, ilk fırsatta düzeltmeye çaba harcamıştır. Ancak burada açıklamak istediğimiz şey, bazı eleştirilerin Derneğe, «bir sinematek gösterisinin ne olduğunun bilinmemesi» ile karışık bir biçimde yöneltilişi, gösterilen filmi kavrama çabasından çok gösterinin dış ögeleri ile uğraşmaktaki oransılzık ve çelişkidir. Derneğe yöneltilen bu türden bazı eleştiriler teker teker ele alındığında durum daha aydınlık olarak görülecektir:

1. Bazı üyeler Sinematek'in film seçiminden yakınmakta, gösterilen filmleri beğenmemektedir. Bu konudaki eleştirmeler iki ayrı yönden gelmektedir. Sinema sanatı ile daha yakından ilgili olanlar bilgilerine paralel bir biçimde şu ya da bu dönemden, şu ya da bu yönetmenden niçin daha fazla film gösterilmediğini sormakta, bu durumu esaslı bir eksiklik olarak görmektedirler. Oysa bilindiği ve çeşitli biçimlerde bir çok defalar belirtildiği gibi Sinematek bu konuda bir plan çizmiştir. Elinden geldiğince bu planı uygulamaya çalışmaktadır. Ayrıca Türk Sinematek Derneği'nin Fransız Sinematek'i gibi onbinlerle ölçülen bir arşivi henüz yoktur. Ancak bu arşiv eksikliği, Derneğin, eline geçen her filmi göstermesine asla yol açmamakta, sadece belki daha sonraki yıllarda gösterilecek bir programın daha önceye alınmasına, ilk elde gösterilmesi gerekli bazı filmlerin gösterisinin bir süre gecikmesine yol açmaktadır. Bu durumda eski bir terimle «takdim - tehir» olayı biçimsel bir aksaklık olmanın ötesinde bir anlam taşımamaktadır.

   Sinema sanatı ile ilgileri daha gevşek oldukları halde Sinematek'te gösterilen filmlerin değersiz olduğunu ileri sürenlere ise bir gerçeği hatırlatmak isteriz: Bir film, «hoşlandım» ya da «sıkıldım» sözleriyle değerlendirilecek kadar hafif bir olay değildir.

2. İkinci biçimsel eleştirme ise organizasyon konusundadır. Programdaki zorunlu değişikliklerden salonun uzaklığına, filmlerin bazan bir kaç dakika geç başlamasından göstericideki teknik aksamalara kadar uzanan oldukça geniş bir eleştirme yelpazesi. Sinematek bu türden aksamaların elbette rahatsız edici olduğunu kabul etmektedir. Ve bunların düzeltilmesi konusunda her zaman olağanüstü bir gayret sarfetmiştir. Gösterilerin mutfağına bir göz atmak zahmetine katlanan üyeler son derece karmaşık bir süreçten sonra beyaz perdeye yansıyan film için kaç görevlinin ne ölçüde güçlüklerin üstesinden gelmek zorunda kaldıklarını görmüşlerdir. Genç bir Sinematek böyle bir programı üyelerine sunmakta elbette büyük güçlükler çekecektir. Ancak aksaklıkların uyarıcı ve olumlu bir yolda eleştirilmesi başka bir olaydır, gösterilen filmlerin unutulup durmadan aksaklıklardan hoşgörüsüz bir biçimde yakınmak başka bir olay.

   Salonun uzaklığından ya da elverişsizliğinden yakınanlar ise otuz yıllık geçmişi ve milyonlarca frank bütçesi bulunan Fransız Sinematek'inin otuz yıl süre ile Ulm sokağındaki gösterilerini düzenlediği 300 kişilik tahta iskemleli salonunu hatırlamalıdırlar.

Sinematek bilimsel ilkelerle yönetilen bir kurumdur. Onu konforlu, alışılmış, hiç bir güçlüğü olmayan lüks bir sinema salonu gibi görmek istemek, o kurumdan yararlanmayı güçleştirir hatta imkânsız kılar.

tours' 68

— XIII. Tours Kısa Film Şenliği 23 - 28 Ocak tarihleri arasında yapıldı ve André François, Valentin Kataev, Alberto Lodispoto, Macha Méril, Emil Petroviç ve Volker Schlöndorff'tan kurulu jüri, büyük ödülü İngiliz şairi Bryan S. Johnson'un **You're human like the rest of them / Öbürleri gibi, siz de insansınız** filmine verdi. 18 dakika süren, siyah - beyaz ve renkli duyarkat'ın kullanıldığı film, yaşlılık, ölüm ve dizelerin tartımına uyan bir kurgu anlayışı üzerine bir deney. Yönetmeni, Shakespeare'in koşuk (nazım) dilini kullanarak yazdığı oyunun Royal Shakespeare Company'de, kısalığı öne sürülerek kabul edilmemesi üzerine, bundan bir film yapmayı düşünmüştü. İlk yapıt ödülü ise 1967 Cinestud şenliğinde, Polonya'da Lodz sinema okulunda okuyan Feridun Erol'la birlikte Kirk Douglas üzerine yaptıkları filmle birincilik ödülünü kazanan Marek Piwowski'ye filmi **Pozar, Pozar, cos nareszcie dzieje sie / Yangın var, yangın var, nihayet birşeyler oluyor** adlı filmi için verildi. Bir itfaiyeci grubunu, yangın söndürmeye giderken gösteren film daha çok bir röportaj havası içinde çekilmiş. Bununla birlikte Piwowski filmi İkinci Dünya Savaşı sonuçlarına da ince bir mizah duygusuyla bağlamaktan geri kalmamış. Yargıcılar kurulu özel ödülleri Yunanlı Pantelis Vulgaris'e **Jimmy o tigris / Kaplan Jimmy** (bir Yunan erkeği ile bir Alman kadın gazetecisi arasındaki aşk.

Bir gece içinde garip bir uygarlığın içinde yaşadıklarını görürler) için, Japon Yoji Kuri'ye **What do you think / Siz ne düşünüyorsunuz?** (Pop müziği ile çevrelenmiş olağanüstü bir evrenin canlı resim tekniğiyle açığa vurulması) için ve Amerikalı Roberta Hodes'a **The Game / Oyun** (kendilerine özgü bir tören düzenine göre, birkaç zenci, bu düzene uymayan bir gözlemciyi oyun dışı bırakıyorlar) için verilmiş. Kısa film şenliklerinin en dürüstleri arasında yer alan Tours şenliği'nde ödül kazanan filmlerin genel görüşü, yargıcılar kurulunun ödülleri dağıtırken, insan değerlerini yansıtmakta başta gelen filmleri ön plânda tuttuğunu gösteriyor. Halk arasında yapılan bir değerlendirmede ise en çok beğenilen filmlerin başında **Hanoi martes trece / Hanoi, salı 13** adlı Küba filmi geliyor.

tati..

— Jacques Tati'nin son filmi, **Playtime** Paris'te gösterilmeye başlandı. Tati filmi için «bu filmi gördükten sonra, onları ezen modern yaşayışa rağmen insanlar mutlu olduklarını duysunlar, canları gülmek istesin eve döndüklerinde, ben kazanmış olacağım.» diyor. 5 yıllık bir çalışma ve 30 milyon liralık bir faturaya malolmuş film. Süresi iki saat yirmi dakika. Bir grup Amerikalı Paris geldiklerinde, kentin aynen ayrıldıkları yer gibi, büyük yapılar, park yerleri, gece kulüpleri, barlarla dolu olduğunu görmekle düş kırıklığına uğrayacaklar. ama herşeye rağmen M.



PLAYTIME / OYUN ZAMANI / JACQUES TATI

Marcel'in bütün bu evrensel yaşayış biçimine âdeta kafa tutarak, kişiliklerini koruduklarını farkedeceklerdir. Playtime'da herşey başka, yeni. Ressam Jacques Lagrange ile yazdığı senaryonun dışında, teknik de şimdiye değin kullanmadığı 70 mm. tekniği. Ayrıca ses de 5 ayrı ses alanı üzerine çekilmiş. Filmde Mon Oncle / Amcam'da olduğu gibi binbir gülüt / gag arayacak olanlar da şaşıracak. «Playtime'da tek bir gülüt var» diyor Tati, «o da filmin kendisi. İki saat yirmi dakika boyunca güldürebilecekse, kazanmış olacağım.»



ÇİRKİN ARES / ARTUN YERES

polanski

— Roman Polanski'nin ilk Amerikan yapımı filmi gösterilmeye başlandı: **The Fearless Vampire Killers - Your Teeth in my neck / Korkusuz Vampir Katilleri - Boynumdaki dişlerin.** Oyuncular Sharon Tate, Jack Mc Gowran ve Polanski'nin kendisi. Ünlü vampir avcısı Prof. Abronsius'la genç yardımcısı (Polanski) Transilvanya'nın bir köyüne gelirler. Konakladıkları handa tavanda asılı sarmısak başları, köylülerin vampirlerden söz açıldığı zamanki korkuları, Profesörle yardımcısına av alanı üzerinde bulunduklarını gösterir. İğrenç bir kambur, hancıdan bir sürü mum satın alır. Vampirin mumla aydınlandığı bilinmektedir zaten. Kambur adam, yakınlardaki şatonun sahibi Krolock kontunun uşağıdır. Alfred (Polanski) adamı izler. Uşak bir vampirdir. Hana dönen Alfred bir başka olayla karşılaşır. Hancının kızı Sarah bir vampir tarafından kaçırılmıştır. Profesör ve Alfred şatoya giderek Sarah'ı kurtarmaya çalışırlar. Bir vampir hikâyesinin bütün özelliklerini taşıyan film, daha önceki filmlerinde de görüldüğü gibi, Polanski'nin olağanüstü'ye olan tutkusunu işleyebilmesi için, bulunmaz bir deneme alanı olmuş.

çirkin ares

— I. Hisar Kısa film yarışmasında 8 mm. olarak çektiği **Çirkin Ares** adlı filmiyle ikincilik ödülünü kazanan Artun Yeresin, bu kez daha zengin bir malzeme ile yeniden 35 mm. olarak çektiği filminin ilk gösterisi, ödül kazandığı yerde, Robert Kolej Sinema Kulübü'nün düzenlemesi ile yapıldı. Eleştirme'sini önümüzdeki sayıda yapacağımız film, salonu dolduran beşyüze yakın seyirci tarafından alkışlarla karşılandı. Filmle ilgili sözleri bir sonraki sayıya bırakarak gösteri ve düzeni ile ilgili gördüğümüz birkaç noktayı belirtelim. Robert Kolej Sinema Kulübü Türkiye'deki sinema kulüplerinin en eskilerinden biridir. Amatör film alanında ilk hareketi yaparak, bir kısa film yarışması düzenlemiştir. Kulüp yöneticileri iyi niyetli ve kulübün çalışması için çabalarını esirgemeyen kişilerdir. Ancak aynı sözleri Çirkin Ares'le, ondan sonra gösterilen Arne Mattson'un **Hon Dansade en sommar / Yalnız bir yaz dansetti** filmlerinin seyircisi için söyleyemeyeceğiz. Bir filmin sürekliliğini sık sık alkışlar, bağırmalar ve perdeye doğru kâğıttan uçaklar atarak kesmek, seyircinin ancak aşırı beğenme ya da nefret duygularını yansıtır; bu gibi davranışlar, seyircinin eğlence araçları değildirler. Özellikle bir sinema kulübü seyircisinin. Bu gibi saygısız davranışların tekrarlanmamasını dileyelim.

truffaut

— Son filmi **La mariée était en noir / Gelin karalar giyiyordu** henüz gösterilmeye başlanmadan François Truffaut bir yenisine başlıyor: **Baisers volée / Çalınmış Öpücükler.** Senaryoyu Truffaut, Claude de Givray ve Bernard Revon üçlüsü hazırlamışlar. Başoyuncu Jean - Pierre Léaud. Toplumla sürtüşmeye başlayan bir genç adamın görüntüsünü vermek Truffaut'nun amacı. Film, 400 Darbe'nin çizgisinde olacakmış.

antonioni

Michalengelo Antonioni yeni filmini Amerika'da Zabriskie Point denilen yerde, özellikle «Ölüm Vâdisi» adı ile anılan çölde çevirecek. Filmin adı «Ölüm Vâdisi» Yönetmenin ilgisi bir kez daha gençlere çevrili. Günümüz Amerikasının gerçeği üzerine kurulacak film iki ayrı görünüşün dramatik çatışmasını konu olarak alacak. Küçük bir kenti darmadağın eden şiddet dalgaları yanında, komşu çölde yaşayan gençlerin soğukkanlı ve sevgi dolu yaşantıları Antonioni'nin ele alacağı görünüşler.

italya mektubu

engin ayça

«Yeni Sinema»nın İtalya muhabiri olan arkadaşımız Engin Ayça, aynı zamanda Roma Deneysel Sinema Okulu öğrencilerindendir. Geçen ay Sicilya'nın geçirdiği deprem felâketinden sonra, okul öğrencilerinden, aralarında arkadaşımızın da bulunduğu beş kişilik bir grup, deprem dolayısıyla su yüzüne çıkan sorunları, depremden zarar gören bölgeler yapılması gereken şeyleri yerinde incelemek ve bunları kamu oyuna film yoluyla ulaştırmak için Sicilya'ya bir belge filmi çekmek üzere gittiler. Kullandıkları malzeme 16 mm. lik bir Arriflex alıcı, bir Grundig taşınabilir ses kayıt cihazı, 1000 metre ham film ve bir fotograf makinesiydi. Çekimleri bitirmek için 10 günleri vardı. Halbuki içlerinden üçü İtalyan değildi (Bir Kostarikalı, bir Bulgar, bir Türk) Çekim 10 günde tamamlandı yine de. Zamanın azlığı konunun sınırlandırılmasına yol açtı ama, genç sinemacılara, birçok kişi yardım ettiler çeşitli konularda. Geleneksel anlamda bir açıklama (commentaire) düşünülmüyor film için. Halkın konuşmalarını, düşüncelerini, endişelerini... kendi seslerinden seyircilere iletmek amaç olan. Bu iş için de on saati aşkın ses bandı doldurulmuş. Film yakınlarda tamamlanacak. Şu ana kadar, yeni sinemanın bütün araç ve olanakları ile gerçekleştirilmeye çalışılan film, bakalım görüntüler perdeye yansıdığında aynı hesaplara uygun olacak mı? Bunun için biraz daha bekleyeceğiz. Yeni Sinema

I. Genç Venezuela Sineması Gösterileri

«Club del Cinema», geçtiğimiz aylarda Roma'da yeni doğmakta olan Venezuela sinemasından seçilmiş iki uzun film ve onüç kısa belge filmi sundu. Gösterilerde hazır bulunan ve hazırlanmasında öncülük yapan genç Venezuela'lı yönetmen Giancarlo Carrer'in de söylediği gibi bu filmlerin seçimi başarı oranları nızca genç Venezuela sinemasının içinde bulunduğu genel durumu yansıtacak şekilde yapılmış.

Gösterilen birkaç iyi belge filmi dışında, öbür filmlerin düzeyi oldukça düşüktü. İlk uzun film **Racconti per i grandi / Büyükler için hikâyeler** üç ayrı konuyu işliyor: fakir bir ayakkabıcının öyküsü, meclis'te görevli bir memurun kendini başkalarına milletvekili gibi göstermesinin öyküsü, bir grup gencin bir orkestra kurabilmek için yaptıkları çabaların öyküsü. Gösterilen ikinci uzun film **Entre Sabado y Domingo / Cumartesiyle Pazar arası** İspanyol yazarı Juan Goytisolo'nun bir yapıtından esinlenmiş.

Genç Venezuela Sineması Bildirisi

Venezuela kültür çevrelerinde sinemacının hiç ilgi uyandırmamasını görmek gerçekten acı bir olay. Öyle ki şimdi Venezuela çevrelerinin en büyük eksikliklerinden biri sinemacı.

Bu yokluk, endüstrinin yetersizliğiyle, yaratıcı bir görüşün olmayışıyla, aydın grupların ilgisizliğiyle, meslekî eğitim verecek sinema okullarının yokluğuyla ve koruyucu bir kanun çıkarmakta ya da yeni doğan Venezuela Sinemasını değerlendirmede hükûmetin uyuşukluğuyla açıklanabilir yalnızca.

Bu belirsiz duruma rağmen, iyi teknikçilerin ve güçlü yaratıcıların meydana getirdikleri insan gücü, mükemmel kuruluşlar ve laboratuarlar, bizim gibi aynı temellerden çıkıp, sağlam sinema ortaya koymuş ülkelerin sinema düzeylerinin üstüne çıkmağa yeterli bir sinema yapma olanaklarını yaratıyorlar.

Bu anlamda, aşırı derecede folklora bağlılığı ya da gereksiz estetik kaygıları reddeden, tersine ölçülü teknik ve biçimler kullanarak Venezuela gerçeğinin karmaşık işleyişini ideolojik bir açıklıkla araştıran, gerçekten halkçı bir sinema düşünüyoruz.

Ülkemize daha geniş pazarlar kazandıracak, bütün seyircileri ilgilendirebilecek, namuslu bir tecimsel sinema istiyoruz.

Bir profesyonel sinema ki, ideolojik ve estetik bir tutumun uygun bir kaynaşması ve gelişmesi için kaçınılmaz ekonomik ve endüstriyel desteğe sahip olsun. Sinemanın, resmî ve tecimsel reklâma âlet olacak şekilde bilinçsiz kullanılışına karşıyız; bu yüzden Venezuela sinemasının ekonomik, kültürel, profesyonel temellerini atacak, dağıtımcılar karşısında ulusal bir eylem güdecek ve ulusal sinemadan gerçeğimizin aynası olan iletişme alanında egemenliğini sürdüren serüvenci anlayış ve ampirizm'in kökünü kazıyacak, ulusal sinemaya uygun modern bir kanunun hazırlanmasında Venezuela hükûmetinin öncülüğünü hayatî bir sorumluluk olarak görüyoruz.

Ülkenin lâyık olduğu daha dinamik ve soylu bir sinema çalışmasına hız verecek yetenekler için.»

Venezuela sineması daha yolun başında. Ama şimdiden o kadar çok yol aldı ki.

paris mektubu

gaye petek

WEEK - END / HAFTA SONU. Yönetmen, Senaryo, kurgu, konuşmalar / Jean - Luc Godard. Görüntü Yönetmeni / Raoul Coutard. Oyuncular / Mireille Darc, Jean Yanne, Jean Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Jean - Pierre Léaud, Virginie Vignon, Paul Gégauff. Yapım / Bir Fransız - İtalyan ortak yapımı: Comacico, Copernic, Lira Films (Paris), Ascot Cinerald (Roma). 1967.

Week - end bir dizinin dördüncü filmi. Öbürleri «Made in U. S. A.», «Deux ou trois choses que je sais d'elle / Hakkında bildiğim iki ya da üç şey» ve «La Chinoise / Çinli Kız».. Bu diziye bir başlık düşünülürse belki «mavi, beyaz, kırmızı izlenimi» olabilir, belki de, «Fransız karakterinden kesitler» olabilir. Gerçekte, bu filmlerin konuları bir bütün niteliği taşımıyorlar. Özellikle Çinli Kız ve Week end'de bu böyle. Kesitleri tek tek alıp, yorumlamamız gerekiyor.

Her yıl week end'e çıkan Farnsızların sayısı artıyor. İki gün için (bir gününü yolda geçirmek şartıyla) köylere «temiz havalı yerlere», «yeşillik uzaylarına» koşuluyor. Godard bitmez bir kaydırma ile week - end'e giden arabaları gösteriyor. Yüzlerce araba kuyruk olmuş... çekimlere sürekli korna sesleri katılıyor. Bekliyenler değişik biçimlerde vakit geçiriyorlar. Kimileri kenarda oturmuş satranç oynuyor, kimileri yemekle meşgul; otomobilden, otomobile top oyunları bile düzenlenmiş.

Bu ağır çekimde Godard'ın alıcısı bir arabayı takip ediyor. (Arabada Jean Yanne ve eşi Mireille Marc tüm olarak orta Fransız, küçük burjuva tipini temsil ediyorlar). Tabiî karşıdan gelen için, bu iki kişinin durumu pek iyimser değil... Yer veren yok... Hepsi sıkışıp, bağırıp, çağırıyor. M. Drac'a el kaldıranlar, J. Yanne'ı dövenler bile çıkıyor. Bu serüvenin sonu (savaş sonuna benziyor) ve bir bakıma başlangıcı bir kaza. Birkaç araba birbirine girmiş, yığınla ölü, kıpkızıl olmuş yol, yanan arabalarla birlikte, bir savaş sonu dekoru yaratıyor. Biz J. Yanne ve M. Darc'ın yollarını ve serüvenlerini bütün filim boyunca izleyeceğiz.

Şiddetli bir yağmurun altında iki tabancalı adam, arabayı durdurup, geri çevirecekler: «Bizi götürün, bütün istekleriniz olacak»..

Yirminci yüzyılda iki kişinin en büyük istekleri nedir? «Ben, Mercedes Benz istiyorum: Ben de St. Laurent'dan gece elbisesi, bir de doğuştan sarışın olmak Cümleyi isterseniz siz tamamlayın. Filmde verilen cevap ise şu: «Zavallı budalalar».

Dövüş. Dayak. Kurşunlar.

Bir tarlanın ortasında, 1793 Fransız devriminden kalma bir adam (Conventionnel). Üç renkli atkılı, St. Jüst'ün düşün-



WEEK-END / HAFTA SONU / J.L. GODARD VE M. DARC

celerini okuyor, bağırıyor. Bir yazı çıkıyor - «Fransız devrimi ve U. N. R. (bugünkü de Gaulle hükûmetinin partisi) week end'leri».

Arada Emily Bronte'ye Oinville'in yolunu soruyorlar. Çağlar değişik, zavallı Bayan Brontë ağacın ve taşın nedenini sorarken, eibisesi ve kendisi alevlerle tutuşuyor. (Geçmiş zamanla, uğraşmak boşunadır: Kibriti çakın, J. Yanne.)

Çöp arabasında, bir arap ve bir Cezayirliyle birlikte yolculuk devam ediyor. Afrikalı, sandviç'ini çıkarıyor, J. Yanne istediği zaman ve pek küçük bir parça uzatıyor. Bunu açıklıyor: «Verdiğim bu parça, Amerikan bütçesinin Kongo'ya verdiği parça kadar». İki monolog yer alıyor; «Afrikalı kardeşim benim için konuşuyor» - «Cezayirli kardeşim benim için konuşur». Bu iki kişi çöp topluyorlar. Tüketici bir toplumun çöplerini. Godard'ın filmi özellikle tüketici uygarlığın çevresinde dönüyor. Örneğin, Piknik sahnesi yamyamlığa dönüşüyor. Ormanda yaşıyan, kızılderili, «Hippie» müzisyenlerle beraber, köy çiftliklerine saldırılıyor.

Tüfekler. Tabancalar. Tavuk lar, domuzlar kesiliyor. Kanlar akıyor. İki kişi, bir müzisyen, M. Darc bir de vahşi ahçı kalıyor.

Yenilen yemekten: M. Darc «Fena değil». Yanındaki açıklıyor: «Kazanda, domuz, tavuk, birkaç İngiliz turisti ve kocandan birkaç parça var - ». M. Darc «Bu parçayı bitirdikten sonra yine alırım -

Bütün filim olağanüstü gibi geliyor ve ister istemez, André Breton ve gerçeküstücüleri düşünüyoruz. Godard gerçeği reddediyor. Week End gerçeğin öykünmesi. Akan kanın kırmızı boya olduğunu biliyoruz ve Godard, bunu özellikle kan olarak değil, kırmızı olarak kabul etmemizi istiyor.

Herşey ölümle bitiyor, çağdaş zamanların azışını göstermek için, ölüm yetmiyor. Onun yerini bir kıyım alıyor. Bazan kendimizi kasapta zannediyoruz. Örneğin: İki kahraman miraslarını almak için kadının annesini öldürüyorlar; bize gösterilen, bir tavşan boynunun üstüne litrelerce sahte kan akışı. Week End'te birçok nesneler simgesel. En küçük nokta kristalleşiyor ve şematik bir karikatür olduktan sonra abartılıyor.

Bunların yanında müziğin inceliğini duyuyoruz. Bir köy alanında, bir piyanist Mozart'ın parçasını çalıyor.

Yavaş bir kaydırma ile bütün alanda dolaşıyor alıcı. Şaşkın, saf köylülere piyanist Mozart'ı anlatıyor. Arada, Anne Wiaemsky ve Fransız sinema yazarı Michel Cournot'yu gezinirlerken farkediyoruz.

Kesimler sık sık kesiliyor. Birden ve yazılar çıkıyor. Anlamları güç oluyor çoğunluk. Çünkü sözcüklerin arasında boşluklar var ve bir sonraki görüntüde tamamlanıyorlar. Değişik kesilişler bulunuyor.

Örneğin: Çiftçi tüfekle kızılderililere ateş açarken, yazı «Arizona Jules» Filmin bütünü, daha henüz kurgusu yapılmamış bir malzemeyi andırıyor.

Week End'in amacı bir toplumun, bir hükümetin, bir sistemin tükettiği üretimi çizmek. Film bir yazı ile başlamıştı «Bu film bir çöp tenekesinde, bir demir hurdasının içinde bulundu.»

Gerçeküstücülere koşut, Week end ön yargılara, akademik dokunulmazlıklara karşı bir film ve bunları büyülterek yıkıyor. Week - End politik bir film. Toplumbilimsel bir film. Godard ise politik bir yönetmen(ve gerçeküstücü bir ozan) «Ben politikayı sinemada öğrendim» Godard'ı sevmek güç! Çünkü Godard kolay bir yönetmen değil. Godard, etkin bir seyirci istiyor. Filmi bir gıda gibi kabul edip, seyreden onu hemen unutan bir seyirci istemiyor. Filmin krugusunu seyircinin yapması, gerçek sandığını da yeni bir açıdan ölçmesi gerek. Godard'ın renklerinden, bunlarla yaptığı tablolardan, fırçasının nüktesinden uzunboylu konuşulabilir. Godard'ın filmlerinde kimi gereksiz şeyler, fazlasıyla özgünlük varsa etkinliğinin sınırları düşündürse ve tartışılsa bile, Godard'ı kuşkusuz, öncü, aktüel ve maddeci bir yönetmen olarak kabul etmemiz gerekiyor.



WEEK-END HAFTA SONU J.-L. GODARD MIREILLE DARC

basın dosyası: michelangelo antonioni

derleyen : giovanni scognamillo

«Seyircilerden hattâ eleştirmecilerden çok korkarım. Filimlerinden birini görmeden önce onlara bir sürü şeyler izah etmek, ihtarda bulunmak isterdim.»

Michelangelo Antonioni

1943/47 — **GENTE DEL PO / PO NEHRİNİN İNSANLARI** Sen. Yön. / M. Antonioni, Gör / Pierro Portalupi, Müzik / Mario Labroca, Yapım / I.C.E.T.

1948 — **N.U. (NETTEZZA URBANA) / KENTİN TEMİZLĞİ** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni, Gör. Yön. / Giovanni Ventimiglia, Yapım / I.C.E.T.

1949 — **L'AMOROSA MENZOGNA / AŞK YALANI** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni, Gör. Yön. / Giovanni Ventimiglia Yapım / Filmus.

1949 — **SUPERSTIZIONE / BÂTIL İNANIŞ** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni - Gör. Yön. / Giovanni Ventimiglia, Müzik / Giovanni Fusco - Yapım / I.C.E.T.

1949 — **SETTE CANNE UN VESTITO / YEDİ BASTON BİR GİYSİ** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni, Gör. Yön. / Giovanni Ventimiglia Yapım / I.C.E.T.

1950 — **LA VILLA DEI MOSTRI / CANAVARLAR VİLLASI** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni Gör. Yön. / Giovanni De Paoli, Yapım / Filmus.

1950 — **LA FUNIVIA DEL FALORIA / FALORIA TELEFERİĞİ** Sen. ve Yön. / M. Antonioni - Gör. / Goffredo Bellisario ve Ghedina, Müzik / Teo Uselli Yapım / Teo Uselli.

«... Po'nun çocukları, her şeye rağmen, Po'dan kurtulamadılar. Mücadele ettiler, acı çektiler, daha da mücadele edecekler, acı çekecekler, oysa hiç kuşkusuz acının itici karakterini, mücadeleye iten yönünü kaldırıp, onu olayların doğal düzenine sokabilirler.»

M. Antonioni
«Po nehri konusunda bir film için», «Cinema» 1940

«Belge filimlerimin üzerindeki bir anlaşmazlığı da gidermek istiyorum. (Yalancı Aşk) ı tüm olarak halka dönük bir biçimde yaptım; Emmer ve Gras'ın resimle ilgili belgesele filimlerinin getirdikleri biçimsel çarpıcılığın döneminde (filmimde) aristokratik sayılabilecek hiç bir şey yok. Ya (Kentin Temizliği) sizce soğuk, ayrı, titiz mi?»

Michelangelo Antonioni

1950 — **CRONACA DI UN AMORE / BİR AŞKIN ÖYKÜSÜ** Konu ve konuşmalar / M. Antonioni - Senaryo / M. Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Pierro Tellini Gör. Yön. Enzo Serafin Dekor / Pierro Filippone Luca Bose'nin giysileri / Ferdinando Sarmi, Müzik / Giovanni Fusco - Yapım Yönet. / Gino Rossi Yön. Yard. / Francesco Maselli Oynıyanlar / Lucia Bosè (Paola), Massimo Girotti (Guido), Ferdinanda Sarmi (Fontana), Marika Rowsky, Gino Rossi, Rosi Mirafiore, Rubi D'Alma -

Yapım / Villani Film Farnco Villani ve Stefano Caretta.

«Bilinçli olarak duyduğum etkiler yalnızca (Boulogne Korusunun Hanımları) ve Pabst'ın (Loulou) su; ve, baş oyuncum, Lucia Bosè gerçekten oyunu ve görünüşü ile Louise Brooks'a çok yakın. Filmimin birçok bölmelerini tek çekim olarak çekmeyi kendiliğimden düşündüm; buna mecbur duydum kendimi ve öyle sanıyorum ki, sinemadaki evrimin bu döneminde bu temel bir zorunluluktur.

Beni öbür İtalyan yönetmenlerinden ayıran oyuncu yönetimine tanıdığım önceliktir. Benim için önemli olan yalnızca hareket (jest), oyuncunun tüm oyunu bunda özetleniyor... Lucia Bosè'nin akıllılığına başvurmadım, onu (bir kukla gibi) yönettim.»

Michelangelo Antonioni
Gazette du Cinéma», Ekim 1950

Filmin hikâyesi üzerinde romantik bir kader ağır basıyor; kişilerden biri der ki: «Bir kaplana binen artık inmez», ve yapıtın tüm anlamı bu sözlerde saklıdır: Bir yanlışlık işliyen bundan hiç bir zaman kurtulamıyacak, bu yanlışlık hep karşısında dirilecek, tüm hayatını şartlandıracak. Yeniden karşılaşınca Paola ve Guido bir arada mutlu olabileceklerini düşünüyorlar; oysa onları yalnızca şimdiki zaman ayırmıyor -zengin bir sanayicinin eşi olan kadın ve umutsuz, iradesiz zavallı ortada kalmış erkek- özellikle geçmiş ayırıyor; onları sözüm ona birleştirir gibi görünen, onlara Paola'nın kocasını öldürme tasarısında güç veren, aslında ayıran, mutluluklarına erişebilecekleri anda tamamen uzaklaştıran Guidonun eski nişanlısının trajik ölümüdür.»

Vittorio Spinazzola
«M. Antonioni yönetmen», «Film 1961»

«Filimde önemli olan: her şeyi tartışılmaz bir bağımsızlık içinde görmek isteği, geçmeleri asgariye indiren bir kaydırma ve panoramik birleşmesinden doğan umut verici bir biçimin başlangıcı. Sisli, yağmurlu bir Milano, betondan inşa edilen koca binalar, Scala'da bir gösterinin bitimi, Lombardiya sayfiyesinin sahilleri, kanalları: bütün bunlara bir sanatçı ruhu ile bakılıyor.»

Mario Gromo
«Cinema Italiano», Mondadori 1954

1952 — **I VINTI / YENİLMİŞLER** - Konu / M. Antonioni Senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Bassani, Diego Fabri, Turi Vasile - Gör. Yön. / Enzo Serafin - Dekor / Gianni Polidori - Müzik / Giovanni Fusco - Yön. Yard. / Franco Rosi, Alain Cuny Yapım Yön. / Paolo Moffa Oyuncular / Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Eduardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli, Peter Reynolds, Patrick Barr, Fay Compton, Eileen Moore, Henry Poirier, André Jacques, Jean - Pierre Mocky, Etchika Choureau, Annie Noel, Guy de Meu-


IL GRIDO / ÇIĞLIK / M. ANTONIONI / **STEVE COCHRAN, ALIDA VALLI**



L'AVVENTURA / SERÜVEN / MICHELANGELO ANTONIONI

lan, Raymond Lovell Yapım / Costellazione, S.G.C.

Fransız bölümü için - en beğendiğim bölüm ağaçlar kesmek, başka ağaçlar dikmek, bir ağacın yapraklarını koyulaştırmak, projektörler sayesinde çekimler inşa etmek zorunluğunda kaldık; kısacası bir ormanı yaktık. Böyle bir gayrete biçimcilik denilebilir mi? Dram ormanda genişleyip sonuçlanıyordu, bu orman cinayetin fonunda kalıyordu ve görel olarak duruma uygun olması «yapışması» gerekiyordu.
Birçokları İngiliz bölümünü çok iyi buldular. Biz özellikle üç ülkeye ait üç ayrı atmosfer elde etmek istedik. Sonuçta filmin üç yönetmen tarafından yönetilmiş duygusu verdiğini söylediler: Biri Fransız, biri İtalyan, biri de İngiliz. Renoir'in bile bize Amerika'ın inandırıcı bir görüntüsünü veremediğini düşünerek bunu bir iltifat sayıyorum...
Başka bir suçlama: Soğukluk. Üç bölümün kişilerini tanıtmakta neden daha sıcak davranmam gerektiğini anlamıyorum. Tabancaya sarılan bir insanı sevimli göstermek çok kolay! Hollywood'un gangster filmlerine bakın: Gerçi suçluların cezalandırılması ile sonuçlanıyorlar, oysa ona gıpta edilecek bir şan da bırakıyorlar. Tam tersi kişilerime karşı hiç bir yakınlık, hiç bir anlayış duymamalıydım...»

M. Antonioni
«Cinema Nuovo» 1 Mart 1954

Antonioni'nin en somut neticesi bu kişileri, bize duygusuz ya da kaba çizgilerle çizilmiş görünmeden, mesafeli olarak ele almasıdır. Oldukları gibi görünüyorlar, hudutsuz romantizme kaymadan; ruhen yaşlanmış, vaktinden önce büyümüş, iradesiz ana babaları tarafından sapıklaştırılmış, belirli bir gayeleri olmıyan, yalnızca olağan yaşamın renksizliğinden kaçmak istiyen çocuklar. Fransız bölümünün son kısmı, gençlerin otobüsten inip Virènes ormanlarında gezinmeğe başladıkları andan başlıyarak, olağan sayılmıyacak şiirsel çizgilere, insanı manzaraya bağlıyan buruk görüntülere sahiptir... Antonioni tarihsel anlatımın hudutlarına ermiştir: İnceltilmiş hatları ile, zalim ve korkak, duyumcu ve tatminsizlikle dolu bu gençlerin bağlantısız bir atmosferde yaşamadıklarını duyuyoruz; beraberlerinde zaman içinde yerleştirilmiş, sorumluluğunu tanıtmak istemiyen bir toplumun suçlarını ve karışıklığını taşıyorlar.»

Giuseppe Ferrara
«Il nuovo sinema İtaliano», Le Monnier 957

1953 — **LA SIGNORA SENZA CAMELIE KAMELYASIZ KADIN** - Konu / M. Antonioni, Senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti - - Gör. Yön. / Enzo Serafin - Dekor / Gianni Polidori, Müzik / Giovanni Fusco Yön. Yard. / Francesco Maselli, Yapım Yön. / Vittorio Glori - Oynıyanlar / Lucia Bosè (Clara), Andrea Cecchi (Gianni), Gino Cervi (Bora), Alain Cuny (Lodi) İvan Desny (Nardo), Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori



LA NOTTE / GECE / MICHELANGELO ANTONIONI / MONICA VITTI

Laura Tiberti, Oscar Andriani, Elio Steiner, Nino Del Fabbro Yapım / Domenico Forges Davanzati.

«Daha önce başka bir filim, Visconti'nin (Bellissima) sı seyirciye sinemanın sırlarını açıklamayı denemişti. Öz olarak Antonioni da, (Kamelyasız Kadın) ı ile, Visconti'nin görüş açısına yanaşıyor: Sinema, bir çeşit sinema, yalnızca ticarî başarıları arıyan sinema, basit bir para oyunu olan sinema, en iyi duyguları öldürüyor... Kibar ve sosyetik diplomat da, bir çeşit dışişlerinin kadrolarını dolduran «yüksek sosyete» nin boş dünyasının temsilcisidir... (Kamelyasız Kadın) özellikle bir cesaret sinemasıdır...»

Tomaso Chiaretti,
«L'Unita», Roma 28/2/1953

«... Savaşsonrasının en çağdaş ve çekici filmlerinden biri, bireysel ve toplumsal hikâyenin, konu ile çevre açıklamasının sanatçının olgunluğa vardığını kanıtlayan bir ton dengesinde kaynaştıkları bir yapıt. Hikâye genç bir kadının yaşam tarafından kendisine empoze edilen role güç alışmasının öyküsüdür. Clara Manni ilkin yeni çevresi ile bir armoni kuramıyor, gerek başkasının inisiyatifini karşı koymadan kabul ettiğinde gerekse kendi kişiliğini değerlendirmek istediğinde, duygusal yaşamında ve oyuncu olarak çalışmasında bu çevreye bir karışıklık getiriyor; böylece arzuladığı özgür onuru elde edebilmek için gerekli güce sahip olamadığını kabul edecek ve düzene girecektir: kendisine uygun gelen erotik filimlerde oynıyacak, küçümsediği erkeklerle sevişecek, dünyanın ondan istediğini, çaresizliğini mecbur kıldığı işleri yapacak.

Vittorio Spinazzola
«Michelangelo Antonioni yönetmen»

1953 — **TENTATO SUICIDIO / İNTİHAR DENEMESİ** — L'AMORE IN CITTA' / KENT'TE AŞK filminin bir bölümü — Senaryo ve Konuşmalar / M. Antonioni. Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini Gör. Yön. / Gianni Di Venanzo — Dekor / Gianni Polidori — Müzik / Mario Nascimbene — Yön. Yard. / Luigl Vanzi — Yapım Yön. / Marco Ferreri — Oyuncular / gerçek kişiler. Yapım / Faro Film.

«(Kent'te Aşk) taki bölümün herkes tarafından değer sırasının sonuncusu olarak görülüyor. Belki doğrudur, bana söz düşmez. Yalnızca Ennio Flaiano onu olumlu karşıladı, birazcık da, moral'ı hariç, Zavattini... Pek kolay bir tema değildi. Konuyu biraz karıştırdınız mı güçlükler ortaya çıkar. Sınırlı uzunluk olanakları içinde ne yapabilirdim? Kişilerin ruhsal boşluğunu göstermekle seyircide intiharın tiksintisini uyandırmak istedim. Doğrudan doğruya özü, temanın maddesini hedef tuttum.»

M. Antonioni
«Cinema Nuovo», 15 mart 1954

«Bu bölüm hiç kuşkusuz filmin en zayıf ve tutarsız olanıdır. Yönetmen, beyanatları toplamak, çeşitli kişileri vicdanlarına eğilmeğe zorlamakla yetinmiyerek birkaç intihar denemesinin dış görün-

tülerini yeniden canlandırmak istemiştir. Bunu yapmakla bir kez daha biçimci bir yönden kamera hakimiyetini teyit etmiştir, oysa, bir fıkranın dar çerçevesine sığdırmak istenilen, bu hikâye müsveddeleri çoğunlukla aceleye gelmiş, psikolojik bakımından karanlık görünmektedirler.»

Giulio Cesare Castello
«Cinema» No. 123 ,15 aralık 1953

1955 — **LE AMICHE / KADINLAR ARASINDA** — Konu / Michelangelo Antonioni, Cesare Pavese'nin «Tra donne sole» (Yalnız kadınlar arasında) hikâyesinden. Senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba De Cespedes Gör. Yön. / Gianni Di Venanzo — Gianni Polidori — Müzik / Giovanni Fusco — Yön. Yard./Luigi Vanzi — Yapım Yön. Pietro Notarianni — Oynıyanlar / Valentina Cortese (Nene), Yvonne Furneaux (Momina), Ettore Manni (Carlo), Franco Fabrizi (Cesare), Madeleine Fischer, (Rosetta), Eleonora Rossi Drago, Gabriele Ferzetti, Anna Maria Pancani, Maria Gambarelli — Yapım / Trionfalcine.

Pavese ile dramda bir çeşit analojiden söz edildi. Entelektüel denemeleri kişisel denemelerile trajik bir şekilde birleştiler (1955 te intihar etti). Benim için aynı şey söylenebilir mi? Ben kişilerimi kendi çerçevelerinde yerleştirmek, günlük dekorlarından ayrılmamak istedim. Bu yüzden (Le Amiche) bir tek açı - karşı açı bulamazsınız. Teknik işgüdüseldir ve, en saklı düşüncelerini açığa vurmak için, kişileri izlemek arzusuna bağlıdır.»

Michelangelo Antonioni

«(Le Amiche) yönetmenimiz tarafından bize anlatılanlara pek az şey ekleyen bir filimdir. Bu kez de, daha önce hassasiyetine yabancı görülen ve yalnızca son filimlerinde, (Gece) ve (Macera), hareket ve görüntülerle gerekli şekilde anlatabileceği, yüksek burjuvazi çevresinde hikâyesini anlatmak kararile ihanete uğradı.»

Vittorio Spinazzola
«Michelangelo Antonioni yönetmen»
«Film 1961», Feltrinelli 1961

«Denilebilir ki filim burjuvazinin gerçek bir (vicdan denetlemesi) dir. Kadınların durumu, saplandıkları toplum çevresi, olağandır, oysa her biri, Clelia dahil olmak üzere, davanın bir yönünü açıklıyor... (Le Amiche) belki bilmeden ulusun kaderini elinde tutan bir sınıfın durgunluğunu ve taraf eksikliğini adeta açıklıyordu.»

Giuseppe Ferrara
«Il nuovo cinema italiano», Le Monnier 1957

1957 — **IL GRIDO / ÇIĞLIK** — Konu / Michelangelo Antonioni — Senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini — Gör. Yön. / Gianni Di Venanzo — Dekor / Franco Fontana — Giysi / Pia Marchesi — Müzik / Giovanni Fusco — Yön. Yard. / Luigi Vanzi — Yapım Yön. / Donilo Marciani — Oynıyanlar / Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Dorian



L'ECLISSE / BATAN GÜNEŞ / M. ANTONIONI / MONICA VITTI VE KALABALIK

Gray (Virginia), Betsy Blair (Elvia), Gabriella Palotti (Edera). Lyn Shaw (Andreina), Gaetano Matteucci, Guerrino Campanili, Pina Boldrini, Mirna Girardi — Yapım / Franco Cancellieri — S.P.A. Cinematografica.

«Sevdiğim temaların bulunduğu (İl Grido) da duygu davasını değişik bir şekilde koyuyorum. Daha önce, kişilerim duygusal buhranlarından zevk alır gibiydiler. Burada karşı gelen, felâketi uzaklaştırmağa çalışan bir insanla karşı karşıyayız. Bu kişiyi büyük bir acıma ile ele aldım.»

Michelangelo Antonioni

«Ruhbilimsel incelemenin içinde İtalyan yeni gerçekçiliğinin düşüncelerini getiren Antonioni çığlık ile insan davranışının araştırmasını yapıyor: bir emekçi sevdiği kadından ayrılıyor ve aynı anda sanki dünya ile bütün bağlantılarını kesiyor; Po vadisinde geziniyor; dönüşünde karısının onu unuttuğunu görüyor; bir fabrikanın kulesine çıkıp, intihar ediyor. Oysa filmin özü, insanlık durumunun tüm ağırlığını yalnız başına taşır gibi görünen kahramanın mutsuz, amaçsız, uzun anlamsız dolaşmasıdır

Jean Mitry
«Dictionnaire du Cinéma», Larousse 1963

1959 — **L'AVVENTURA / SERÜVEN** — Konu / Michelangelo Antonioni — Senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra — Dekor / Piero Polleto — Giysi / Adriana Berselli — Gör. Yön. / Aldo Scavarda — Müzik / Giovanni Fusco — Yön. Yard. / Franco Indovina — Kurgu / Eraldo Da Roma Yapım Yön. / Luciano Perugia Oynıyanlar Monica Vitti (Claudia), Gabriele Ferzetti (Sandro), Lea Massari Anna), Dominique Blanchar (Giulia), Renzo Ricci (Anna'nın babası), James Addams, Dorothy De Poliolo, Lelio Luttazzi, Giovanni Petrucci, Esmeralda Ruspoli, Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Banesi, Rita Mole, Renato Pinciroli, Angela Tommasi di Lampedusa, Vincenzo Tranchina Yapım / Cino Del Duca — Produzioni Cinematografiche Europee — Société Cinématographique Lyre.

«Her gün ideolojik ya da duygusal bir (Serüven) yaşıyoruz. Dramımız anlaşmazlıktır ve bu dugu filmindeki kişilere hükmediyor... Filmim hem iyimser hem kötümserdir. Son görüntüde erkek bir duvarın, kadın ise uzayın karşısındadır.»

Michelangelo Antonioni

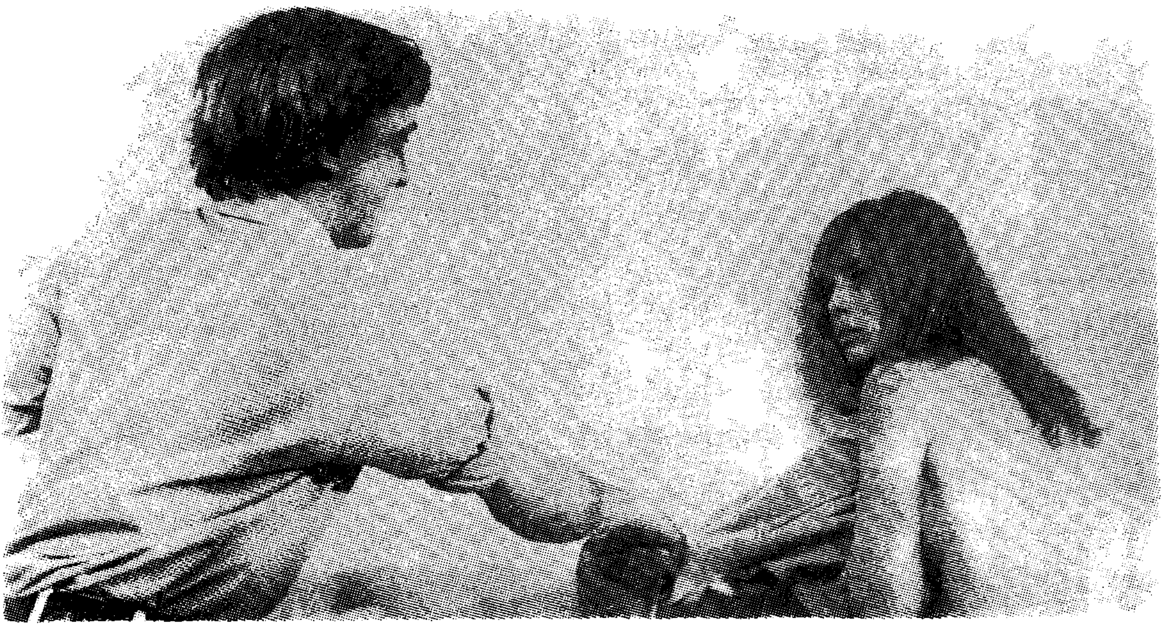
«Antonioni o arada çok kötü bir dönem geçiriyordu. Filmi İtalya'da fena karşılanmıştı. Cannes'da gösterildiğinde bol ıslık topladı, oysa jürinin ödülünü kazanıp daha sonra Paris'te büyük rağbet gördü ve yönetmenini uluslararası yüce bir sinema sanatçısı olarak tanıttı.»

Georges Sadoul

«Yeni sinemanın en belirli yapıtlarından biri. An-



BLOW-UP BÜYÜLTME / M. ANTONIONI D. HEMMINGS, V REDGRAVE



BLOW-UP / BÜYÜLTME / M. ANTONIONI / D. HEMMINGS, VERUSCHKA

latım dramatürjiyi aşıyor. Çoğu zaman olağanüstü olan biçim, kişileri tarafından sürüklenen, sanatçının bu kişileri harekete getiren nedenlere yabancı kaldığı duygusunu veriyor.»

Jean Mitry
«Dictionnaire du Cinéma», Larousse 1963

«(Serüven) Antonioni'nin iddialı programının gerçekleşmesinde ileri bir adım sayılır: geleneksel anlatım modellerinden bugüne dek kaçan duygusal durumları ele almak, bunu yapmakla «samimiyet»e düşmemek, gerçekten kopmamak, tam tersi kahraman durumunda olan kişinin yaşadığı dramın toplumsal yönlerinin altını çizmek;»

Vittorio Spinazzola
«Michelangelo Antonioni yönetmen»
«Film 1961», Feltrinelli 1961

«(Serüven) en yüksek toplumsal ve ekonomik noktaya varmış olan insanlığın bir incelemesidir; belleği kıt olan, vicdan azabı duygusu yetersiz, kolayca ihanet eden, uzlaşmağa yanaşan insanın incelemesi. Kişiler pasif, yalnızca kaygılarını boşaltmak istediklerinde aktif olurlar - tek irtibat ve yakınlaşma çareleri cinsiyettir. Gerçekten yalnız olabilmek için fazla kişiliksiz olan bu insanlışıyorlar ve bu sıkıntıyı böylece buluyorlar.»
lar sıkıntılarını müşterek ilişkilerle avutmağa ça-

Pauline Kael
«I lost it at the movies» Bantam 1965

1960 — **LA NOTTE / GECE** — Konu, senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra — Gör. Yön. Gianni Di Venanzo — Dekor / Piero Zuffi — Müzik / Giorgio Gaslini — Yön. Yard. / Franco Indovina, Alberto Pecoso — Yapım Yön. / Paolo Frasca — Oynıyanlar / Jeanne Moreau (Lidia), Marcello Mastroianni (Giovanni), Monica Vitti (Valentina), Bernhard Wicki (Tommaso), Rosy Mazzacurati, Maria Pia Luzi—Yapım / Nepi Film — Sofitedip — Silver Film

«Kadının erkekten daha açık görüşlü olduğu bir çift; çünkü kadının hassasiyeti başkasından çok daha dakik bir süzgeçtir; duygular konusunda, erkek çoğunlukla gerçeği duyamaz durumdadır, gerçeğe hükmetmek isteği yüzünden. Erkek bencilliği, lehine olmak üzere, kadın kişiliğinin bütün bir soyutlamasını tahmin eder.»

Michelangelo Antonioni

«(Serüven) in direkt devamı, hatta ideal bir anlamda ikinci yarısı diyebileceğimiz (Gece) ileriye doğru atılan kesin bir adımdır. Fizik bir değişime uğramakla beraber kişiler öz olarak aynı kaldılar: önceki hikâyenin aşıkları Claudia ve Sandro, Lidia ve Giovanni oldular ve hikâyeleri bu kez kayalık Eolie adalarında, güneşli Sicilya'da değil kalabalık Milano'nun gökdelenleri arasında cereyan ediyor; oysa içlerinde yaşıyan, bir gün ve bir gece gibi kısa bir sürede dramatik bir buhrana giren duygular (Serüven) in kişilerini harekete getiren, yapıtın sonunda sanki geçici bir armoniye varan, duygulardır.»

Vittorio Spinazzola
«Michelangelo Antonioni yönetmen»
«Film 1961», Feltrinelli 1961

1962 **L'ECLISSE / BATAN GÜNEŞ** — Konu ve senaryo / M. Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri — Gör. Yön. / Gianni Di Venanzo — Dekor / Piero Poletto — Kurgu / Eraldo Da Roma

— Müzik / Giovanni Fusco — Yön. Yard. / Franco Indovina, Gianni Arduini — Oynıyanlar / Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Lilla Brigone, Rosanna Rory, Mirella Ricciardi, Louis Seignier — Yapım / Interopa Film Cineriz - Paris Film Production.

«(Batan Güneş) kişi hikâyesi değil, bir duygunun hikâyesidir. Belki de varolmayan bir duygunun.»

Michelangelo Antonioni

«(Serüven) ve (Gece) ile başlıyan üçlünün son bölümü. İyi karşılanmayan bu film öncekinden daha üstün.»

George Sadoul

«Antonioni'nin ruhsal - deneysel sinemasile Resnais arasında bir bağlantı kurmamak imkânsız. Şu var ki Resnais'nin filimlerinde olağanüstü bir sahne gösterisi var. (Batan Güneş) te hiç bir şey yok. Bu inançtan yoksun kötümserlik hiç kuşkusuz bir avuç estet kişileri vuracak. Bu filmi ile Antonioni gecesinin sınırına varmamıştır.»

Maurice Cianter

«Bu filim (Kadınlar arasında) ile başlıyan «duygu» dizisini tamamlamalı. Son filimlerde genişlettirilen konu gerçekten sonuçlandı mı? Buna inanmak imkânsız. Pek tabiî ki, Antonioni'nin verdiği anlamda, «güneşin batışı» daha uzun süre devam edecektir. Oysa burada bir karşılık var: duyguların artık varolmadıkları ile sürüldükten sonra onlardan söz edilebilir mi? Antonioni insanlara karşı büyük bir güven duyuyor, Camus'nun dediği gibi yüzyılın aldatmacalarını inkâr eden, sessizliğin içinde çalışan ve yaratan, öldürücü kuvvetlere karşı yeni bir gerçeği inşa etmeğe kararlı olan insanların varolduğunu inkâr edemez. Belki onları da yoketmek mümkün, fakat değiştirmek imkânsız. Onlar da, hiç kuşkusuz, «duygu» lara sahiptirler. (Batan Güneş) in son bölümü her ne kadar duygunun inkârı gibi görünüyorsa da aslında gerçek bir iyimserlik saklıyor, Antonioni'nin beklediğinden çok daha canlı bir iyimserlik.»

John Francis Lane

1964 — **IL DESERTO ROSSO / KIZIL ÇÖL** — Konu ve Senaryo / M. Antonioni, Tonino Guerra — Gör. Yön. / Carlo Di Palma (Technicolor) Dekor / Piero Poletto — Müzik / Giovanni Fusco — Oynıyanlar / Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado), Carlo Chionetti (Ugo), Xenia Valderi, Rita Renoir, Aldo Grotti — Yapım / Film Duemila — Francoriz Distribution

«Endüstrinin mitosu herkesin yaşantısını şartlandırıyor, beklenilmiyen olaylardan soyuyor, içini boşaltıyor, sentetik mallar hükmediyor, ergeç, atlar için olduğu gibi ağaçları da antika şeylerin arasına atacaklar.»

Michelangelo Antonioni

«Antonioni'nin en başarılı, belki de en iyi filmi. Başkadının dramı dekor'a bağlı, plastik ve toplumsal yönden yerleştirilmiş. Çoğunlukla soyut sanat'ı andıran, büyük bir resim duygusu ile «duyguların rengini» veren görüntüler.»

George Sadoul

«(Kızıl Çöl) ile Antonioni yeni bir adım atıp yeni bir bilimsel dönemin yeni bir moral görüş gerektiğini açıklıyor — bilim yeni bir «doğa» bile yaratacaktır, toplum ise buna uyacak yeni bir moral tüzük kurmalıdır. Toplum bu yeni döneme yaklaşmalı, varolmak istediği taktirde, teknolojik evrimden uzak kalamaz... (Antonioni) teknik ve bilimsel evreni elverişli gibi görüyor. Giuliana'nın hastalığını değil de değişen çevreye gereğile yerleşemediğini göstermek istemiştir. Giuliana'nın davası bir «yerleşme» davasıdır, kendisine bir tehlike gibi görünen teknoloji dünyasına uyuşamadığı gibi arkadaşlarının kinik tutumunu da kabul edemiyor.»

«Continental Film Review
Mart 1965

1967 — **BLOW - UP / BÜYÜLTME** — Konu / M. Antonioni, Julio Cortesar'ın bir kısa hikâyesinden — Senaryo / **M. Antonioni, Tonino Guerra** — Gör. Yön. / Carlo Di Palma (Metrocolor) — Dekor / Assheton Gorton — Müzik / Herbert Hancock — Oynıyanlar / David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia) — Yapım / Carlo Ponti — M. G.M.

«(Büyültme) Antonioni'nin en kişisel filmidir, bu güne değin. Bir kez daha teması insanlar arasındaki bağlantı eksikliğidir, heyecan duygularından bir boşanma, yüzeyde, temellerinde hiç bir şey olmıyan insancıl değerlerdir... Antonioni'nin kompozisyonları harikulade güzel, oysa kurgu tekniği konusunda, bazı geçmelerin gereksiz görüldüğünden. ihtiyatlı davranmak gerek. Bu ufak bir kusur çünkü (Büyültme) sanatçının teknikten çok daha önemli olduğunu gösteriyor, çoğu yönetmenlerin teknisyen oldukları bugünlerde. Artistik yönden çok heyecanlandırıcı bir filim bu. Alçak sesle bunu da ekliyebiliriz ki gayet ticari ve çok çok erotik.»

Robin Bean
«Films and Filming» Mayıs 1967

çekim öncesi : antonioni ile konuşma

pierre billard

Michelangelo Antonioni film çalışmalarını büyük bir gizlilik içinde yürüten yönetmenlerden biridir. Neler çektiğinin, kendi yapımcısı tarafından bile bilinmediği zamanlar olmuştur. Gazetecilerle konuşması da aynı ölçüde enderdir. Çalışma yöntemleri bilinmez. Düşünceleri konusunda tartışmayı sevmez. Bu sayfalarda yer alan bir konuşma ve bir söyleşi, yönetmenin az raslanan dışa açılmalarından ikisidir. İlkinde, Pierre Billard'ın sorularına cevap vererek, çalışma yöntemlerini açıklamış, ikincisinde ise Jean — Luc Godard'la kendi filmleri konusunda konuşmuştur. Antonioni'nin kişiliğini büyük ölçüde ortaya çıkaran bu konuşmaları okuyucularımıza sunuyoruz. —

Yeni Sinema

Pierre Billard: Yeni bir film çevirme fikri nasıl gelir size?

Antonioni: Yaratıcı çalışmalar yapan bir kişinin bu soruya, namuslu bir cevap vermesi gerektiği kanısındayım. Açık konuşmak bana özgü bir şey değildir. Aldatıcı davranışlara eğilimli bir insan olmadığımı da sanıyorum. Her şeyi dikkatle izlerim ve çok da dinlerim. Hiç beklenmeyen anlarda gelir, yeni fikirler.

P. Billard: Senaryo yazmanın sizce anlamı nedir? Dramatik çizgiyi, filmin görüntü yanını doğru vermek, kişileri geliştirmek...?

Antonioni: Bir filmin görüntüleri, bence, konunun görüntüsü ile çok yakından ilgilidir. Şöyle ki, bir fikir kafamda önce resimler şeklinde canlanır. Senaryoyu yazarken ise, başka bir sorun vardır: Bu sayısız resmin saldırışını önlemek, sınırlamak, onları iyice araştırmak ve konunun o anki durumuna en uygun olanını bulup çıkarmak. İşte bu sorunu çözümlerken, bütün ruhumla bir oyunun içindeyimdir. Doğru bir karar vermem gerekmektedir o anda. «Dramatik çizgi» dedikleri de ilgilendirmez beni. Dramatik tiyatronun eski kurallarının bugün de geçerli olduğuna inanmıyorum. Hikâyelerin bugün, bir başı ve bir sonu yoktur, yaşadığımız hayat gibi. İnsanlarla tanışmak mı gerekli? Hayır. İnsanlar bana yabancı değil ki! Onlar benim arkadaşlarımdır.

P. Billard: Bir senaryoyu yazarken yardımcı kullanır mısınız?

Antonioni: Senaryonun bir bölümünü başkasına verdiğim zaman, bunun sonucunda, en iyisi bile olsa, benim için çok yabancı olan bir şey çıkmıştır. Ve bu bana dehşetli bir duygu verir. Ondan sonra zorlu bir çalışma başlar benim için, seçmeler ve düzeltmelerle dolu. Yorucu ve gereksizdir bu çalışma, çünkü kaçınamadığım fikir anlaşmazlıklarına sebep olur. Film böylece, yardımcı ile benim aramda kalır ve benim görmek istediğim de aramızdaki bu dar alandır. İşte bu yüzden, birkaç denemeden sonra filmlerimin senaryosunu da kendim yazmağa başladım. Çevremde, benden daha başka olan insanlara ihtiyacım vardır. Onlarla tartışmalara girerek canlanırım. Bir film çevirmeden önce bu insanlarla aylarca konuşur, tartışırız. Akla gelebilecek her şey üzerine konuşuruz. Benim söylediğim bir söz onlarda yansır ve eleştirme, fikir ve salık verme olarak bana geri gelir. Belli bir zaman sonra film için gereken şeyler hazırdır. O zaman kendimi insanlardan ayırır ve tek başıma senaryoyu yazmağa başlarım. Günün bir çok saatini masanın başında geçiririm. Hattâ bazı günler, güneşin doğuşu ile masaya oturur, batışı ile kalkarım.

P. Billard: Senaryonuz bitmiş şekli ile nasıldır?

Antonioni: Benim için senaryo, yönetim için tavsiyelerde bulunan bir metinden başka şey değildir. Senaryo ile film, daha yeni başlamaktadır. Benim yazdığım senaryoda, yakın çekim, genel çekim ,kaydırma, çevrinme vb. gibi teknik terimler yoktur. Alıcının duruş biçimi, objektiflerin seçimi, alıcının hareketleri: Bütün bunlar, senaryoda olmayan, doğrudan doğruya çekim sırasında düzenlediğim şeylerdir.

Konuşmalar için de aynı şeyler söz konusudur. Oyuncuları konuşturmalıyım, oynayacakları sahneden önce onların ağzından duymalıyım konuşmaları. Ancak o zaman bu sözlere değer verebilirim. Sonra bir etken daha vardır benim için. Doğaç'a inanırım. İçimizden hiç biri, kendini daha önceden bir iş konuşmasına, bir aşk rastlantısına veya bir dostluk karşılaşmasına hazırlamaz. Olaylar, daha çok geldikleri gibi kabul edilir, gelişmelerine uyulur ve görülmeyen durumlardan yararlanılır. İşte ben de, film çevirdiğim zaman aynen böyleyimdir.

P. Billard: Çekim yerinin ve oyuncuların seçimi, bir film senaryosunu etkiler mi? Böyle bir etkinin sonuçları ne olur?

Antonioni: Dış çekimleri yapacağım yerleri, senaryoyu yazmadan önce saptarım. Bir filmin çevresini, senaryoyu yazmağa başlamadan gözlerimin önünde görmem gerekir. Bazan da, belli bir çevreye dayanan film düşünürüm. Daha doğrusu; motif ya da insanların arkasına saklanmış bir çevreyi uzun zaman kafamdan geçirmiş olabilirim. Bu, rastlantılara dayanan ilginç bir oyundur.

P. Billard: Çekim sırasında doğaç'a hangi yeri ayırırsınız?

Antonioni: Doğaç konusunda, biraz önce söylediklerime bir kaç şey daha eklemek isterim. Geçmişi düşündüğümde, o günleri dakikası dakikasına yaşadığımı savunabilirim. Bugünkü yaşamım da böyledir. Günün her ânı benim için önemlidir, her an yeni bir şey öğrenirim. İşte bu, film çevirdiğim zaman da değişmemektedir.
Çekime başlayacağını günün sabahı set'e gelirken, beni bekleyen sahneleri düşünmem. Çünkü o gün hangi sahneleri çekeceğimi bilmem. Yardımcım, bana günlük programı okuyunca öğrenirim. İşte o anda, yalnız olanak gereksinmesini duyarım. Herkesi çevremden uzaklaştırırım. O zaman çevrenin ortasında yalnız başıma kalırım. Sahneyi gözümün önüne getirir, bu sahnenin gerektirdiği teknik sorunları çözümlemeğe çalışırım.
Bu çalışma biçimini severim. Çünkü o anda, filmle bir bakire ile karşılaşmış gibi sanırım kendimi. O anda aklıma gelen ilk fikir, en iyisidir.

P. Billard: Çekim sırasında çevrenizdeki insanlar ile ilişkiniz nasıldır?

Antonioni: En mükemmel biçimdedir. Meslekdaşlarım ile ilişkilerimin mümkün olduğu kadar iyi gelişmesine çok dikkat ederim. Çevremde, şakalaşan, gülen ve sorunları olduğunu belli etmeyen insanlar görmeyi sever ve isterim. Sorunlar için ben oradayımdır.
Çalışma sırasında çok güç beğenir olduğumu biliyorum. Beraber çalıştığım kişilerin, kendilerine verilen işi beceremediklerini veya tembel tembel hareket ettiklerini görmeğe dayanamam.

P. Billard: Oyuncular ile aranız nasıldır? Onları yönetmekte belirli bir yönteminiz var mıdır?

Antonioni: Oyuncularla ilişkilerim daima mükemmel olmuştur. Hattâ bazan bundan da ileri. Belki böyle bir iddiada bulunuşuma inanmayan çıkacaktır. Fakat bu bir gerçektir. Tersini savunan Jeanne Moreau ile bile, çalışmalarımız sırasında hiç bir -tekrarlıyorum: hiçbir- anlaşmazlığımız olmadı. Bende, artistleri sıkan bir şey olduğunu biliyorum. Çabalarım karşısında kendilerini rahatsız hissediyorlar. Doğrudur bu. Fakat benim de çalışma yöntemim böyledir; onlardan da bunu beklerim, başkasını değil.
Filmi bütünüyle bilen ve ona egemen olması gereken bir kişi vardır; Yönetmen. Çeşitli elemanları kafasında bir bütün olarak toparlayan ve filmi meydana getiren bu kişidir. Bu bütünden ortaya çıkanın nasıl bir sonuç vereceğini bilebilecek kişi de yönetmendir. Oyuncu da, bütün meydana getiren elemanlardan biridir, hattâ bazan en önemlisi bile değil. Oyuncu için mümkün olmayan bir şey vardır. Kendi kendini alıcının vizöründen görebilmek. Eğer bu mümkün olsaydı, hareketlerini denetleyebilir, ayarlayabilirdi.
Oyuncudan belirli bir ifade istemenin çeşitli yöntemleri vardır. Bu ifadenin arkasında bir ruh durumunun olup olmaması önemli değildir. Genellikle yabancı oyuncularla çalıştım. Basit nedenleri vardı bunun: Yapımcılarla anlaşmalarım,



ÇEKİM ÖNCESİ: MICHELANGELO ANTONIONI

İtalyan oyuncularının kısıtlanması, vb. gibi. Bazan da, yabancıların role buradakilerden daha uygun olmaları yüzünden.

P. Billard: Filmi sesli mi, çekersiniz yoksa sonradan seslendirmeyi mi yeğlersiniz?

Antonioni: Olanaklar oranında filmlerimi sesli çekmeyi yeğliyorum. Mikrofon tarafından doğrudan doğruya yerinde alınan gürültü ve seslerin inandırıcı bir gücü vardır ve bu, sonradan seslendirmede katiyen mümkün olmamaktadır. Ayrıca, bugünkü mikrofonların çoğu, insan kulağından daha duyarlı oldukları için, duyulmayan ses ve gürültüleri de kaparak, ses bandını zenginleştirmektedirler.

Fakat ne yazık ki, bugün hâlâ bu yöntemden her istenildiği zaman yararlanacak kadar teknik bir ilerleme göstermiş değiliz. Sonradan seslendirmenin de bazı yararları yok değil. Bazı efektlerin eklenmesi ya da oyuncuların seslerinde değişiklik yapılması gerektiği zamanlarda, bundan yararlanmaktayız.

P. Billard: Sahneleri düzenleyen ve alıcının hareketlerini denetleyen kimdir?

Antonioni: Sahneleri kimin düzenlediğini ve alıcının hareketlerini kimin denetlediğini mi soruyorsunuz? Bu görevi başkasına devredecek bir yönetmen düşünemiyorum. Bir ayrıntıyı atmak ya da kullanmak, alıcının açısı, mercekler, alıcının hareketleri: bunların hepsi, bir filmin başarısı için olumlu kararlar verilmesi gereken elemanlar ve daha önce söz ettiğim bütünün parçalarıdır.

P. Billard: Bir sahneyi, sonra kurgu masasında büyük bir hareket özgürlüğüne sahip olmak için, çeşitli yerlerden ve çeşitli merceklerle mi çekersiniz?

Antonioni: 1964 yılında çevirmiş olduğum **Deserto Rosso / Kızıl Çöl** filmine kadar tek alıcı ile çalıştım, yani tek bir yerden çektim sahneyi. «Deserto Rosso» filminde ise çeşitli mercekli birkaç alıcı kullandım, fakat hepsinin açısı aynı idi. Çünkü oluşum, soyutlaştırılmış bir gerçeğin katılmasını gerektiriyor, maddeyi renk olarak istiyordu. Ben de buna, uzak odaklı mercekler ile ulaştım.

P. Billard: Filmin kurgusuna ne dereceye kadar karışırsınız?

Antonioni: Filmlerimin kurgusunda, yanımda daima bir yardımcı bulunur. «**Cronaca di un amore / Bir aşkın hikâyesi**» (1950) filmi dışında bu yardımcı daima Eraldo da Roma olmuştur. Çok tecrübeli ve yetenekli bir teknikçidir; işine de çok bağlıdır. Filmleri beraber keseriz. Bütün istediklerimi ona söylerim, o da yanlışsız olarak uygular. Beni tanır, ne istediğimi hemen kavrar. Her sahnenin ölçüsü ve zamanı için fikrimiz daima aynıdır.

P. Billard: Filmlerinizde müziğin rolü nedir?

Antonioni: Filmlerde müzik kullanma geleneğinin daima karşısında oldum. Bence müzik, görüntünün etkisini kaybettirir, uyuşturur. Görüntülerin bir operanınmış gibi seslendirilmeleri hoşuma gitmez. Bunlar, sessizliğe yer vermemek ve sessiz yerleri müzik ile doldurmak için yapılan çabalardır. Bu çabalar, sessiz filme kadar gider. O zamanlarda da piyano bu işi görüyor ve bir «atmosfer» yaratılmağa çalışılıyordu. Bugün değin bu alanda pek ileri gidilmedi. Ancak Aleksandr Nevski, müzikle görüntüyü başarıyla birleştirmesini bilmiştir.

Filmde müzik ancak, tek başına bir anlatım aracı olmaktan çıkar ve bunun yerine genel anlatımın bir elemanı olmasını bilirse, kabul edilebilir. Bu da özellikle renkli filmlerde önemlidir.

P. Billard: Film yapımında halkı ve yaratabileceği tepkileri düşünür müsünüz?

Antonioni: Halkı hiç bir zaman düşünmem. Film önemlidir benim için. Her zaman konuştuğum bir insan vardır. Bu belirli bir kişi değildir, Belki de kendi benliğimin değişik şeklidir. Eğer böyle olmasaydı nereye tutunacağımı bilemezdim. Yeryüzünde, uluslardan söz edilemiyecek kadar çeşitli ırklar vardır. Halk da böyledir, çeşitlidir.

P. Billard: Film yapımının hangi bölümünde en çok güçlükle karşılaşırsınız?

Antonioni: Her filmin kendine göre güçlüğü vardır. Bazısı çekim sırasında insan üstü çabaları gerektirir, bazısı daha senaryosu yazılırken zorluklar yaratır, bir başkası ise, istediğimizden ve ümit ettiğimizden değişik sonuç vermişse, kurgu ve seslendirme sırasında sabır ister.

P. Billard: Filmlerde, özellikle kendi filmlerinizde, günümüz toplumunun gelişmesinin yansıdığını düşünüyor musunuz?

Antonioni: Toplum insanlarda her zaman yansımıştır. Bir şeyler açıklamak ve göstermek için samimî olarak yapılan filmler de böyledir. Bunlar, insanın aynasıdır. Böylece günümüz toplumunun gelişmesini anlatmak da mümkün olmaktadır. Gerçek olan bir şey de vardır ki, insanın toplumda yansıyan benliği ve sonsuz yaşama kavgasıdır. Fakat uzun kuramsal konuşmalara inmek benim görevim değil.

P. Billard: Film dilinde bir gelişme olduğuna inanıyor musunuz? Sizin bu gelişmedeki rolünüz nedir?

Antonioni: Film dilinin gelişmesinde bir rolüm olup olmadığını eleştirmeciler bulmalıdır. Fakat günümüz eleştirmecileri değil. Eğer film, bir sanat olarak kalır ve benim filimlerim gelecekte de beğenilirse, bunu o günün eleştirmecileri saptamalıdır.

Çeviren: **Ahmet Arpad**

godard antonioni ile konuşuyor . .

Bu konuşma, «on beş yılda on film çevirdikten sonra renkli sinemanın modern çağın yaşantısını verebilmek, insanın gerek kişisel duygularını gerek içinde bulunduğu çevreyi yansıtmak için zorunlu olduğuna inandım» diyen Michelangelo Antonioni'nin ilk renkli yapıtı olan Kızıl Çöl'ün / (Il Deserto Rosso) Fransa'daki gösterilişi sırasında **Cahiers du Cinéma**'nın Kasım 1964 sayısında yayımlandı, sonradan Almanların **Film**'inde ve İngilizlerin **Movie**'sinde de çıktı. Antonioni'nin en atak, en yeğin, en katıksız biçimde bir kez daha tekniğin dünyasında insanın onulmaz duruma geleceğini, yozlaşacağını gösterdiği Deserto Rosso'da dişli çarkların, limanlardaki korkunç vinç gürültülerinin kıskacındaki, fabrika bacalarından püsküren yoğun endüstri dumanlarının altındaki insanın yaşamaya, sevmeye gücünün yetmediği kapkara, paslı bir Ravenna'da varolan Ugo, Giuliana, Corrado üçlüsü arasında düzenlenen olaylardan oluşur konu.

Kişilerin ruhsal karmaşıklığını, olabildiğince renklerle veriyor Antonioni; yer yer filmin müziği üzerine örülen renkleri dialog'lar gibi kullanarak, Giuliana'nın çevresiyle olan ilişkilerinin bozulduğu ölçüde çevredeki renkleri değiştirerek, azaltıp çoğaltarak, sinemada ilk kez renge gerçek dramatik bir işlev kazandırarak. Örneğin bir sevişme sahnesi boyunca hissedilenlere göre renkler sürekli olarak değiştirilir. Deserto Rosso'nun bütün önemi, pek bütün önemi değil de öbür Antonioni filmlerinden azıcık ayrıksılığı bu. Antonioni'nin konuşma arkadaşı ise «mekanik yaratıcı» Jean Luc Godard.

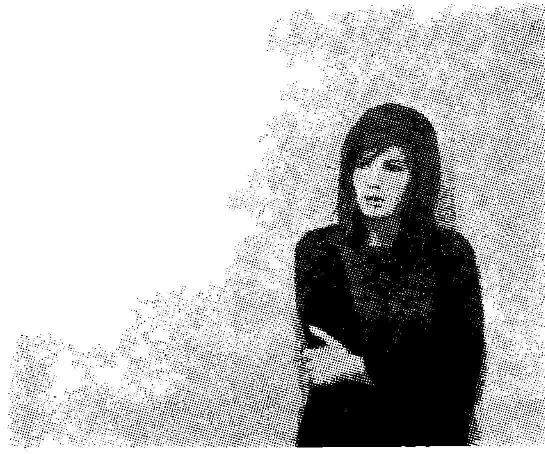
GODARD: Deserto Rosso'dan önceki üç filminiz **L'Avventura La Notte, L'Eclisse** bizde kımıldandırıcı, araştırıcı kesin bir izlenim uyandırdı ve şimdi belki bu kadın için bir çöl olan, kızıl çöl diye adlandırılabilecek, ama bir parça bağımlandığınız ve tamamlandığınız yeni bir aşamaya vardınız: Deserto Rosso salt bugünün dünyası üzerine değil, dünyanın bütünü üzerine bir film...

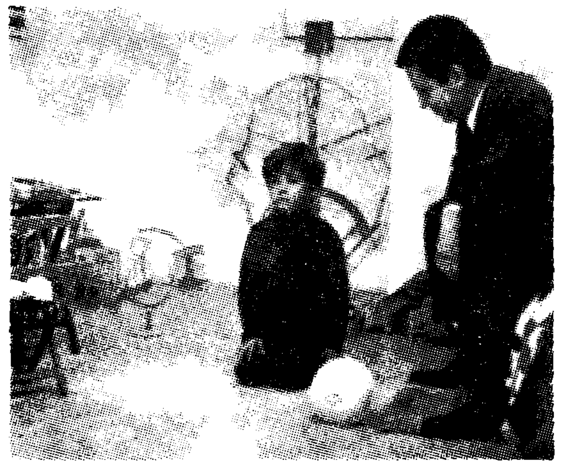
ANTONIONI: Bu filim üzerine konuşmak çok güç geliyor bana şimdi. Daha çok yeni. Benim için söylediklerinize, kasdettiklerinize katılıyorum, karar verebilmek için ne gerekli açıklığa, ne de tarafsızlığa sahibim. Sanırım bu kez salt duygu üzerine bir film olduğu söz konusu değildir Deserto Rosso'nun. Daha önceki filmlerimde ulaştığım sonuçlar -iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin olsunlar- Deserto Rosso' da geride bırakılmıştır, geçilmiştir, hükümsüzdür. Amaçlanan daha bir başkadır burada. Şimdiye değin birbirleri arasındaki insan ilişkileriydi beni ilgilendiren. Burada baş kişi, aynı şekilde, içinde yaşanılan toplumsal çevreyle karşı karşıya bırakılmıştır.

Benim bu bireyin ezildiği, nevroz'lara itildiği, endüstrileşmiş dünyadan yakındığım birçoklarının söylediği çok yalın, kuru bir tanımlama. Tersine, amacım -genellikle nereden çıkılacağı çok iyi bilinir ama nerede yeterli olunacağı hiç bilinmez- bu dünyanın güzelliğini anlatmak, giderek fabrikaların bile kendilerince bir çeşit güzel olabileceğini göstermek. Sık sık görülen hatlar, fabrika biçimleri, fabrika bacaları belki bir ağaç dizisinden daha güzeldir. Canlı ve yararlı olan zengin bir dünya. Benim değer verdiğim, Deserto Rosso'da görüldüğü gibi her şeyden önce yaşam'a uyma sorunu olan nevroz'un bu çeşidinin saptanmasıdır. Yaşam'a uyan insanlar vardır, uyamayan insanlar da vardır, şimdi bu giderilerek yapı ya da yaşamak düzenliğiyle bağlanılmaktadır yaşam'a. Giuliana'nın durumu budur. Zorla kabullendirdikleri duyarlıkları, uyanıklıkları, ruhsal durum ve düzenlilikleri arasındaki eğilimin, düşünce ayrılıklarının yeğinliği, bir kişilik buhranı oluşturur. Salt renk tonlarının kalabalığını algıladıkları, soğuk insanlarla kuşatıldıkları gibi çevreyle aralarındaki yüzeysel ilgileri üzerine değil, değer sistemlerinin de -eğitim, ahlâk, inançgeçersizliğini, taşınılmaz olduğunu ortaya çıkaran bir buhran. Giuliana kadın olarak bütün bütün yenilenmek zorunluğundadır öyleyse. Budur onun yapmaya çabaladığı, hekimlerin ona öğütledikleri. Deserto Rosso değişmez anlamda bu çabaların öyküsüdür.

Godard: Buna göre küçük çocuğa anlatılan masal bölümü nasıl eklendi?

Antonioni: Değil mi ki bir anne ve hasta çocuğu var, anne çocuğuna bir masal anlatmalı ama her şeyi bildiğini gözeterek. Öyleyse bir şey bulma-


Kızıl Çöl: Soğuk renklerin verdiği korku...


Kızıl Çöl: Oyun Odası...

lı anne. Giuliana'nın birine bir şeyler vermek isteyen saplantısı bana doğal görünüyor, Giuliana için bu masal -bilinçaltı yönünden- doğanın renklerinden, mavi denizden, pembe kumdan, yaşadığı çevredeki onu kuşatan gerçeklik'ten bir kaçıştır. Kayalar bile kendiliğinden sarıcı, yumuşakça ırlayan insansal bir biçim alırlar.

Corrado'yla geçen oda sahnesini anımsayınız, duvara dayanmış söyler Giuliana: «Biliyor musun ne istiyorum?.. Herkesin beni sevmesini.. Buradaki herkesin, çevremdeki her şeyin, duvarın bile.» Yalnız başına başaramıyacağından korktuğu için gerçekten yaşantısında ona yardım edecek biri gereklidir Giuliana'ya.

Godard: Modern dünya sadece çok büyük ve derin bir nevroz'a mı yol açtı öyleyse?

Antonioni: Giuliana'nın yaşadığı çevre kişilik bunalımlarını çabuklaştırır ama insan da kendini bu bunalıma kolaylıkla kaptırır. Nevroz'un kökenini ve nedenlerini saptamak kolay değildir; o, çeşitli değişik biçimler ve şizofreni'nin eşiğinde olmakla kendini gösterir, bunun için belirtiler genellikle nevroz belirtilerine benzer. Ama böyle bir insan hastalığı yüzünden durumu kavramayı ancak bir kişi başarır. Hastalıkla ilgili (patolojik) bir durumu seçtiğim için kınanabilirim. Ama normal uydurulmuş bir kadını alsaydım dramı hiç veremezdim. Dram yaşam'a uyamayanlarda ortaya çıkar.

Godard: L'Eclisse'den birinin izleri yok mu Giuliana'da?

Antonioni: L'Eclisse'deki Vittoria kişiliği Giuliana'nın karşıtıdır. Dingin, suskun bir kızdır Vittoria, üstelik yaptıklarını sonradan düşünür. Onda nevroz'la ilgili (nevrastik) bir öğe yoktur.

L'Eclisse'deki çıkmaz bir duygu buhranıdır. Deserto Rossa'da duygular durağan bir gerçektir. Giuliana'yla kocası Ugo arasındaki ilişkiler normaldir. Corrado «kocanı seviyor musun?» diye sorduğunda «evet» der Giuliana. İntihar deneyine değin bunalımın baş neden olduğunu belirgin değildir.

Bunalımın oluştuğu çevre değil, üzerinde durmaya değer verdiğim, bunalım onları yalnızca «ifade eder.» Salt bu çevrenin dışında hiç bir bunalım olmadığı düşünülebilir, ama bu doğru değildir. Bizim bile kavrayamıyacağımız yaşamımız endüstrinin egemenliği altındadır. Bu «endüstri» den fabrikalar anlaşılmamalı yalnız, tersine ilkin işlenmiş maddeler düşünülmeli. Bu işlenmiş maddeler her yerde, her yandadır, evlerimize girerler, plâstikten ya da ancak bir kaç yıldan beri bilinen maddelerden «imal edilmişlerdir», parlak renkleri vardır, nerde olsak bizi bulurlar. Bilinçaltı ve ruhsal yaşamımız gitgide reklâmın yardımıyla bu «mamül» lerin bizi kovaladığı duruma uymaktadır. Şunu söyleyebilirim: Deserto Rossonun öyküsünde, sonunda herşeyi suya boğan ve her yana uzanan binlerce kola ayrılmış, binlerce iç akıntıcılığı kapsayan bir akıntı gibi, yeniden yükselen bunaltıların her çeşidinin kaynağı fabrikalardan meydana gelen bir çevre (dünya) vardır.

Godard: Örneğin küçük çocuğun odasındaki robotların varlığı iyi ya da kötü bir etki sağlıyor mu?

Antonioni: Benim görüşüme göre iyi bir etki yapıyor çünkü çocuk bu çeşit oyuncaklarla oynadığında ilerdeki yaşam'a uymaya daha iyi hazırlanmaktadır. Gene az önceki konuya dönüyoruz ama.. Endüstrinin «imal ettiği» oyuncaklar bu biçimde kendiliğinden çocuğun eğitiminde etkili oluyorlar.

Amerikalılarca bir çeşit Einstein sayılan, Milâno Üniversitesi Kybernetik (*) profesörü Silvio Ceccato'yla yapmış olduğum bir konuşmanın şaşkınlığından kurtulamadım daha. Bakan ve yazan bir makine bulmuş bu adam, bir araba yönetebilen, estetik, töresel bir görüşle her çeşit konuşma yapabilen bir makine. Bir elektrobeyin olan bu makineyi daha TV filân söz konusu etmedi. Konuşmamız süresince anlamayabilirim diye hiç bir teknik deyim kullanmayarak olağanüstü sevimli



Kızıl Çöl: Bunalım Karşısında



«Koru beni; fabrikalardan, renklerden, gökten, ınsanlardan..»

uyanıklığını kanıtladı Silvio Ceccato. Tabî deli gibi oldum. Bir an sonra dediklerinden hiç bir şey anlamaz oldum. Benim dilimden konuşmaya çabaladı ama başka bir dünyada bulunuyordu. Genç, tatlı sekreteri sözlerini anlıyordu. İtalya'da elektrobeyin programları için düzenlenen sergilerle uğraşan çok genç, çok gösterişsiz, yalnızca sıradan bir diplomalı kızlar vardır; genellikle başkaları için, örneğin benim gibi, hiç de kolay olmayan elektrobeyin üzerine düşünceler yürütmek onlar için çok basittir.

Godard: Deserto Rosso'nun kişileri de nasılsa bu görüş ve inanışları taşıyorlar; onlar mühendistir, bu dünyada payları vardır..

Antonioni: Tümünün değil. Richard Harris'in oynadığı Patagonya'ya kaçmayı isteyen ve ne yapılması gerektiğinden habersiz, hemen hemen romantik bir kişidir. Patagonya'ya kaçar ve yaşamının sorununu çözdüğünü sanır. Oysa bu çözüm ondadır, onun dışında bir şey değildir. Bu o denli gerçektir ki, bunaltıya düştüğünde, bir kadınla biraraya geldiğinde kımıldayıp kımıldamayacağını hiç bilemez, bu konu şaşırtır onu. Deserto Rosso'yu yaparken dünyaya karşı bir suçlama ima etmek istedim: Giuliana'ya bunaltı anında yardım edecek herhangi biri gereklidir, ondan ve bunalımından yararlanacak bir erkek bulur o. Bu kadın eski nesnelerin karşısındadır ve bu eski nesnelerdir onu çalkalayan ve sürükleyen. Eğer kocası gibi birisine rastlamış olsaydı rastladığı kişi başka türlü davranırdı; ilkin Giuliana'ya bakmayı denerdi, ancak bundan sonra belki... Oysaki burada kendi dünyasıdır Giuliana'ya ihanet eden.

Godard: Filmin sonunda kocası gibi bir kişi mi olacak Giuliana

Antonioni: Sanıyorum ki gerçeklik'le bağlantı kurmak için çabalar harcaması sonunda bir uzlaşmaya varır Giuliana. Nevrozlu'ların bir çok bunalımları vardır ya, sürüpgiden yaşamaları içinde dirlik verici duruluk anları da vardır. O belki bir uzlaşma bulabilir yaşamla ama nevroz onda kalır.

Bu hastalığın devamının verilmesi azıcık belirsiz olan, karmaşık bir betimlemeyle verilmeli sanımca: durgun bir dönem içindedir Giuliana. Bundan ne olacak? İnsanın başka bir filim yapması gerekirdi bunu bilmek için, bunu öğrenmek için.

Godard: Bu yeni dünyanın kendini tanımasının estetik ve sanatçının anlayışı, tasarlayışı üzerine karşıt etkiler doğuracağını sanıyor musunuz?

Antonioni: Evet öyle sanıyorum. Görmek ve düşünmek biçimi değiştirir bunu: Her şey değişiyor. Pop - Art gösteriyor ki artık başkalıklar, aykırılıklar araştırılmalı. Küçümsenmemeli Pop Art. «İnce alaylı» bir akımdır Pop - Art ve bu bilindik ince alay'dır önemli olan. Pop - Art ressamları yapacaklarının, meydana getirecekleri yapıtların estetik değerlerle, kurallarla bağdaşamayacağını çok iyi biliyorlar bir çokları arasında öbürlerinden ayrılan Rauschenberg dışında.. Oldenburg'un «la machine à écrire molle»u çok güzeldir, çok tutuyorum onu. Sanırım bütün bu açığa çıkanlar, görünenler iyi. Bu yalnızca soru sorma eylemini çabuklaştırabilir.

Godard: Ama bir bilgin bizimle aynı bilince sahip mi? Dünya bakımından bizim gibi düşünüyor mu?

Antonioni: Kimyasal beynin bulucusu Stewart'a sordum bunu. Böyle özel bir çalışma kuşkusuz ailendeki ilişkilerine değin özel yaşamına yansır diye karşılık verdi.

Godard: Duygular da korunmalı mı?

Antonioni: Amma soru. Bunu yanıtlamak kolay mıdır sanıyorsunuz? Duyguları söyleyebildiğim her şey değişmeye zorunludur. «Zorunludur», demek istediğim bu değil. Duygular değişir. Aslında değiştiler de.

Godard: Science - Fiction romanlarında hiç sanatçıya, ozana filan rastlanmaz...

Antonioni: Evet, anlaşılmaz bir şey bu. Belki gelecekte sanattan vazgeçilebileceğini düşünürler. Görünüşe göre sanat yapıtları gibi önemsiz olan şeyleri sağlayan sonuncu insanlarız biz belki de.

Kısaltarak çeviren: **Sungu Çapan**

olay yaratan filimler

Sinema dünyasında kimi filmler vardır, «haberler» sayfasının dar çerçevesine sığmayan. Başlıbaşına birer «olay»dır bunlar. Yeni bir akımın başlangıcına dek genişler etkileri. Bu filmlerin kimi seyirci yığınlarına ulaşmaları ise yıllar alır bazan. Örneğin Türkiye'de De Sica'nın «Bisiklet Hırsızları» çevrilişinden 10 yıl sonra gösterilebilmiş, Aldrich'in «Hücüm»unu görebilmek için yine 10 yıl beklemek gerekmişti. Bugünlerde üç film birbirine katıyor sinema dünyasını. Değişik ülkelerin, birbirinden apayrı filmleri. Ama üçü de aynı şeyi ilân ediyorlar. «Yeni Sinema»ların dışında kalan sinemalarda da bir uyanma başlamıştır. Hollywood yavaş da olsa değişmektedir. «Yeni Dalga»nın bugün ustalaşmış sinemacıları, yeni atılımlar peşindedirler. Kuzey sinemalarının yaşlı yönetmenleri gençler kadar heyecanlı filmler yapmaktadırlar. Ve bu filmlerin Türkiye'ye ulaşması yine yıllar alacaktır kuşkusuz. Belki de hiç seyredilemiyeceklerdir bunlar. «Yeni Sinema», okuyucularına bu «olay»lar hakkında bilgi vermek için zaman zaman önemli yeni filmleri ele alan bir sayfa açmıştır. Bu sayıda üç filmden söz edeceğiz. «Yılın sinema olayı» olarak adlandırılan, 68 Oskar'ına şimdiden aday gösterilen, «Time»ın kapak yaptığı, Arthur Penn'in çevirdiği **«Bonnie and Clyde / Bonnie ve Clyde»**, Skandinav ülkelerinin bazılarında, tümüyle yasaklanmaya değin ileri giden kısıtlamalara uğrayan, nerdeyse sosyolojik bir inceleme değerindeki, Vilgot Sjöman'ın çevirdiği **«Jag ar nyfiken - gul / Meraklıyım»**; ve altı yönetmenin, Resnais, Ivens, Klein, Lelouch, Varda ve Godard'ın birlikte meydana getirdikleri, Vietnam savaşı üzerine son derece saygılı bir çalışma olan **«Loin du Viet-Nam / Vietnam'dan Uzakta»**.

Yeni Sinema.

bonnie ve clyde

Arthur Penn'in **Bonnie ve Clyde'ı (Bonnie and Clyde)** ile Roger Corman'ın **Aziz Valentine Günü Katliamı / The St. Valentine's Day Massacre** filmlerinin aynı sırada ortaya çıkışları, çoğumuzun ölü ya da ölmekte olduğunu sandığımız bir sinema türünün yeniden canlanışı oldu: Klasik gangster filmi. İkisinin de tutunması, özellikle ilkindeki başarılı kaçış, ilerde bu türde daha pek çok film çevirileceğine iyi bir işaret.

Bonnie ve Clyde'ı incelemekten çok Penn'in bu filmindeki çarpık, duygulu, yiğitlik taşlaması niteliğini taşıyan özellikten söz etmek ve bunun nasıl, bir yandan gangster türünü öbür yandan da Amerikan hayatının çeşitli akımlarını etkilediğini incelemek istiyorum. Penn'in bu filmde amacı gangster türünde bir aşama yapıp, Amerikan yaşamına yararlı olacak imgeler yaratmak.

Bonnie ve Clyde, 1930'larda geçiyor, Buhrandan hemen sonra; görünümler hep şehir dışında bellibaşlı kişiler de sürekli olarak hareket halinde; ellerinde hiç bir şeyleri yok, içinde yaşadıkları arabalar bile kendilerinin değil; hepsi saf kan Anglo Sakson Protestanlar, hem örgütlenmemişler hem de tecrübeleri yok; eylemlerinin hiçbiri düzenlenmiş, önceden kurulmuş değil; yazgıları başarısızlık. Bonnie Parker'ın da karşı geldiği, içindeki bu başarısızlık duygusu. Film bir çeşit gerçekliğin peşinde, anlatımını da tutarlı kılan bu arayış zaten.

İlk önemli gangster filmi çevirileli (Sternberg'in **Underworld'ü**) kırk yıl oluyor. Sonra sesli sinema başladı, gangster filmleri de bir kaç misli arttı. Bu filmlerin çoğu, başta Al Capone'u örnek alarak şehirlerdeki çeteleri anlatıyordu. Oysa şehir dışında yaşayan önemli çeteler de vardı. Bonnie ile Clyde bunların arasındadır.

Bunların Çoğu Amerikanın güney-batısı ya da orta - batısından gelmiş, ufak tefek suçlar işlemişlerdi. Sonra birden, 933 35 yılları arasında Amerikan tarihinde görülmemiş bir suç işleme akımıyla ortaya çıktılar. Benzin istasyonlarını, bankaları soydular, dikkatsizce düzenlenmiş, gözalıcı çocuk kaçırma olaylarına giriştiler. Silâhlara aşıktılar, zor kullanmaya bayılıyorlardı ve hepsinde korkunç bir gösteriş merakı vardı. Kimliklerini saklamaktan kaçınmaz, başarılarını över, birbirlerinin resimlerini çeker ve basına durmadan bildiriler yazarlardı.

Aslında bu zavallı akıl hastaları, filmlere konu olan sahici gangsterlerden çok, filmlerde efsaneleri yaratılan gangsterlere benziyorlardı.

Bu kendini beğenmişlik esas hayattaki Bonnie ve Clyde'da da aşırı bir biçimde göze çarpıyordu ,filmde de aslına uygun bir biçimde yansıtılmış bu özellikleri. Bir araya geldiklerinde resim çektirirken yapmacık duruşları, Polisteki belgelere tıpatıp uyuyor; filmde kullanılan Bonnie Parket şiirleri de asıllarından alınma.

Bütün olarak, **Bonnie ile Clyde,** aşağılık güldürü ile tragedya arasında seksek oynayarak gelişen bir film. Biraz aşırı bir havası var; kişilerin esas kimlikleriyle de pek ilgilenilmemiş.

Bir çok sahne nerdeyse belgeciliğe kaçan bir dürüstlükle sunulduğu halde dikkati çeken bir kaç değişiklik ya da çıkarma da var. Esas Bonnie Parker 1933'de, Clyde ile kaçmak üzere, kocasını terketmişti; doymak bilmeyen bir cinsel tutkunluğu vardı ve bir süre yanında hep bir aşığını bulundurdu. Ne kendisi ne de Clyde, Faye Dunaway ile Warren Beatty kadar çekici insanlar değillerdi, Clyde'ın cinsel sapık olduğu bile söylenir. Bir ihbar üzerine arabalarına binip kaçarlarken arabanın bir bayırdan aşağı yuvarlanıp bir derede son bulduğu sahne, çok iyi bir güldürü öğesi olarak kullanılabilecekken çıkarılmış. Ayrıca aşırı şiddet örneği olarak kullanılabilecek bir kaç gerçekten olmuş sahne de filmde yok.

Bir bakıma filmin, kısmen Bonnie ile Clyde'ın kendi kendilerini görüş açılarından yorumlanarak yaratıldığı, kısmen de düş ile karabasan arasında değişen garip, zamansız, boşlukta sallanan bir varoluşu yansıttığ söylenebilir. Yön verilmemiş güçleri ile üstünde durulmayan yırtıcılıkları, duraklamış bir toplumun en canlı öğesi olarak ortaya çıkıyor. Film boyunca arka plânda kalan bütün görünümlerde bir durgunluk var dükkânlar ya kapalı ya da müşterisiz; çiftlikleri bankalar ele geçirip işlemez hale getirmiş; tarlalarda kimseler çalışmıyor; yük vagonları boş arsalarda işe yaramaz bir halde duruyor; soydukları bankalarda ya çok az para var ya da iflâs etmiş durumda çoğu. Duvarlardaki yırtık Roosevelt afişleri sanki yitirilmekte olan umutları belirtiyor. Yardım ve anlayış görebilmek için Barrow'lar ancak, ellerinden varı yoğu alınmış kimselere başvurabiliyorlar: Clyde'ın tabancasını alıp önceden kendine ait olan arazide, bankanın astığı bir bildiriye ateş eden, topraklarından olmuş çiftçi; soygun sırasında parasının kendinde kalmasına izin verilen işçi, sonradan: «Bana bir zararları dokunmadı, ben de onların cenazesine çiçek yollarım,» diyor. Bir gün kıstırılacaklarını biliyor ve bunun düşüncesine katlanamıyorlar. Kendilerine durmadan roller yaratıyorlar çünkü gerçek varlıklarıyla yüzyüze gelecek kadar gözüpek değil ikisi de; hiç durmadan hareket edip, sorumsuzca davranışlarda bulunuyorlar çünkü çıkar yolları araştırabilecek yetenekte değiller — giderek, sonunda hiç bir çıkar yol kalmıyor.

Barrow çetesinin şiddet karşısında büyülenişini, Arthur Penn de paylaşıyor. Zaten daha önceleri çeşitli yollardan bunun kökünü aramaya çalışmıştı. Bundan önceki üç filmi de — **Solak Silâhşör / The Left - Handed Gun, Mickey One, Takip / The Chase — Bonnie ile Clyde**'a doğru bir hazırlıktı. Bu filmde şiddeti: öncü atılımlar çerçevesi içinde geçerli; püritenliğin ortaya çıkardığı bir cinsel baskının sonucu; kökleşmiş bir ulusal buhrandan doğan, nihilizm'in bir alt akımının belirtilisi olarak görüyor yönetmen. Ama önemli olan bu görüşü, hem Dilinger felsefesinin şimdiye değin görülmemiş bir biçimde ele alıp bir sanat aşaması olarak sunduğu hem de çağdaş Amerikan hayatının önemli bir yanını olağanüstü bir benzetme tekniği ile ortaya koyduğu bir filme katabimiş olmasıdır. 1930 yıllarına sıkı sıkıya bağlı kalan **Bonnie ile Clyde**'ın bugünkü zenci ayaklanmaları ve Lee Harvey Oswald'ın ortaya çıkışını nedenleyen ortam üzerine söylediği pek çok şey var.

Kuşkusuz filmin değerlendirilmesinde daha başka öğelerin üzerinde de durmak gerek — özellikle teknik yönü — ama



BONNIE İLE CLYDE / ARTHUR PENN / FAYE DUNAWAY, WARREN BEATTY

burda, bence daha önemli olan bir nokta var. Bu tür filmlerde kendilerine özgü bir sakıncalılık vardır: anlaşılmamak, daha doğrusu yanlış anlaşılmak, bir çok sanat yapıtının ortak yazgısıdır ama Penn de, töresel değerleri incelikle işlediği bir film yaptığı için, yanlış yorumlara yol açabilir gerekçesiyle, suçlanamaz.

Derleyen: Nur Deriş

meraklıyım

491 ile kendisinden sözettiğimiz Sjöman son iki yıl içinde yönettiği iki film ile hem filmlerinin niteliği, hem de çeşitli ülkelerde sansür ile çekişmesi bakımından ün kazandı. 43 yaşındaki Sjöman 16 yıl önce yazdığı ve Gustaf Molander filme aldığı yapıtı «Lektorn / Öğretmen» ile tanındı ve 1962 ye kadar yazmağa devam etti. 1962 de «ALSKARINNAN / SEVGİLİ» ile yönetmenliğe başladı. Söz edeceğimiz üç filmden başka 1964 te «KLANNINGEN / GİYSİ» ve 1966 da bir İsveç birleşik yapımı olan «STIMULANTIA»nın bir bölümünü yaptı.

Sjöman'ın yapıtlarında çattığı ve anlatmağa çalıştığı cinsel ve politik «tabu» lar sansürlerle çatıştığı zaman kendisine karşı olarak ortaya çıkıyor. Sjöman seyirciyi çarpmak için alışılmamış ve «exotique» olaylar ve görüntülere yer verdiğini saklamıyor. Sinemanın da Resim gibi her bakımdan bağımsız bir sanat olmasını savunuyor. Böylece «491» deki çocukların homoseksüel davranışlarını ve erkeklere sattıkları kızı bir Alsas köpeği ile sevişmeğe zorlamalarını, «Syskonbadd 1782 / Kızkardeşim, Sevgilim» de iki kardeşin sevişip çocuk sahibi olmalarını, «Jag ar Nyfigen-gul / Meraklıyım-Sarı bölüm» de «cinsel ilişki»yi ele almaktan hiç çekinmemiş. En cüretlisi olan sonuncusu şimdilik sadece İsveç ve Danimarka'da kesintisiz olarak gösteriliyor.

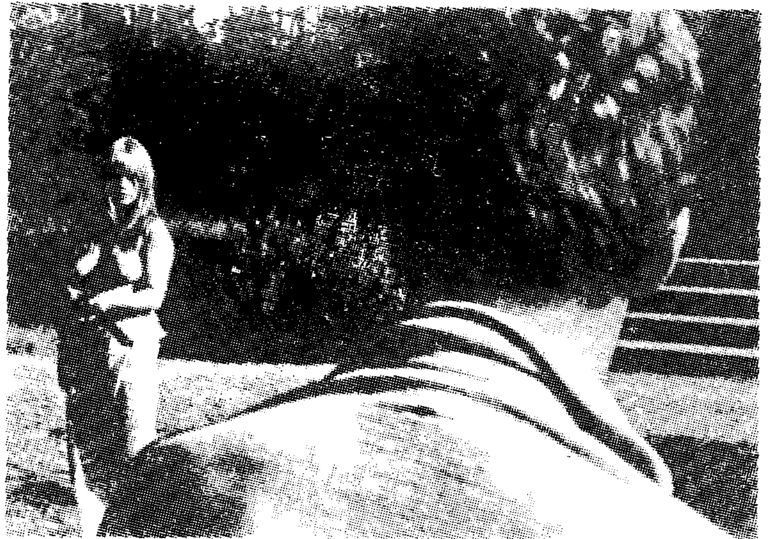
Sjöman filmin başında ve sonunda «bu filmi satın alın» diye sesleniyor. Gerçekten evrende sansürün bugünkü durumu ile ancak bir kaç ülkede oynayabilecek bir film. Fakat pornografiye kaçmıyor. İsveç ve Danimarka gibi kapitalist bir temel üzerinde geniş ölçüde «sosyal refah» çalışmaları ile toplumsal bir bütünlüğe ve refah devleti» durumuna ulaşan ülkeler için pek yabancı olmayan bir tutumla türlü cinsel ilişkileri ele alıyor. Erotizm Skandinav sinemasında yeni bir konu değil.

«SYSKONBADO 1782 / KIZKARDEŞİM, SEVGİLİM» Sjöman'ın ilginç filmi «491» den sonra ilk büyük başarısı. 18 ci yüzyılın sonlarını seçmesinin nedeni olarak o yılların bugünkü İsveç'e benzemesini gösteriyor.

Bu önemli filmden sonra. kendi deyimiyle, «mavi» bölümünü çevirmeğe devam ettiği «Jag ar Nyfiken» in «sarı» bölümü «JAG AR NYFIKEN-GUL / MERAKLIYIM» ile Sjöman en iyi yapıtını veriyor. Bütün yapıtlarında olduğu gibi gençliğin yaşamı ve sorunları ile ilgileniyor. Filmin baş oyuncusu İsveç ve Dünya'daki politik olaylar üzerinde Vietnam savaşı, Franco'nun faşizmi, İsveç'in nükleer silâhlara sahip olması, İsveç'te sınıf farkı olup olmadığı v.b.) halkın alınım ve düşüncelerini öğrenmek için soruşturmalar yapar, gösteri yürüyüşlerine katılır Zenci lider Martin L. King ve şair Y. Yevtuşenko ile de hayli konuşmalar yapar. Bu arada evli bir gençle karşılaşıp Bu arkadaşlık onu biraz değiştirir

Sjöman kendisi de bütün ekipi ile birlikte filme girmiş. Geniş «improvisation» yapmış ve bunu nasıl yaptığını da seyirciye gösteriyor. Filmdeki olaylar karşısında kendi görüş ve duygularını da belirtiyor ve gösteriyor. Kadın baş oyuncunun filme temel olan soruşturmalarını tümüyle «Cinema-direct» olarak çekmiş. Böylece anlatmak istediği şeylere köklü belgesel nitelikler de katmış. Skandinav ülkeleri gençliğinin dünya olayları karşısındaki çabuk, kendi kendilerini tatmin için yaptıkları ve çoğunluk yapıcı olmayan tepkileri ve çıkışları bugünkü İsveç gerçekleri içinde veriyor. Sevişme bölümlerini ise ince alaycılığı ile işlemiş. «Sarı» bölümün başarısı bizi mavi bölümü sabırsızlıkla beklemeğe zorluyor.

Sezer Türkay



JAG AR NYFIKEN, GUL MERAKLIYIM / VILGOT SJÖMAN

vietnamdan uzakta

«Üzerinde birliğe vardığımız tek düşünce, hepimizin Vietnam savaşına karşı oluşu,» diyor New York'un Yukarı Doğu Kesiminden bir Leninci. **«Geri kalan zamanı gırtlak gırtlağa geçiyoruz. Bir senaryoyu andırıyor bu.»** Time dergisi 27, Ekim 1967 Washington'daki gösteri üzerine.

Vietnamdan Uzakta savaşa karşı bir film. Avrupalı bir grup film yapımcısının bir araya gelerek, hem gerçekleri hem de imgelemlerini kattıkları ve bilerek ya da bilmeyerek, karşı çıkışın açıkça bir belirlenimini ortaya koyan bir senaryosu var filmin. Godard ile Resnais'den Lelouch ile William Klein'a kadar, belirtilen görüşler yönetmenlerin kişilikleri kadar bireysel ve değişik ama bir araya geldiklerinde, uzaklarda bir yerde süregelmekte olan ve Amerikan basınının kayıtsızlıkla «öldürme oranları» gibi deyimlerle sözünü ettiği bir savaşa karşı, bütünleşen bir tepkiyle ortaya çıkıyorlar. Sırf bu yüzden, **Vietnamdan Uzakta,** 1967 Londra Film Festivalinin en önemli olayı sayılabilir; tıpkı Kenneth Tynan'ın iki yıl önce **Savaş Oyunu / The War Game** için dediği gibi, şimdiye değin yapılmış fimlerin en önemlisi olabilir. Daha şimdiden bir İngiliz eleştirmeni «yeryüzünün her yanında bu filmi görecekların, yaşayışlarını altüst edeceğini» yazdı.

Doğru mu bu? Doğruysa, ne anlamda doğru? Eleştirmenler, eleştirdikleri filmleri görmeye giden seyirciler konusunda amansız bilgisizlikleriyle tanınmışlardır ama bu filmi göreceklerin çoğunlukla karşı koyucu bir topluluktan kurulu seyircilerin olacağını da güvenle, rahatlıkla söyleyebiir insan (**Savaş Oyunu**'nda olduğu gibi insanı dehşete düşüren bir yanı yok bu filmin). Öyleyse amacı ne? Vietnamın dolayısız etken olarak kullanıldığı, vicdan - rahatlatıcı niteliğini taşıyan ortaklaşa bir alıştırma mı? Hem sanatçı hem seyirci için bir arınma mı (catharsis)? Truffaut'yu da bu filmin bir bölümünü çevirmekten vazgeçiren, bu alıştırmanın yararlı olup olmayacağı sorusuydu. Kabaca belirtmek gerekirse, sinema salonlarında bir kaç saatliğine kendimizi rahat bir özdeş - duygululuğun kucağına bırakıvermek Vietnam savaşına bir son vermeyecektir. Hele Mekong Deltasına Dien Bien Phu denmeye başlanması ve bu sözcüğün tutması, Truffaut'nun filmi çevirmek istemeyişini daha da tutarlı kılıyor.

Aslında, filmin de ortaya koyduğu gibi, her iki yanın da bir gerçekliği var. **Vietnamdan Uzakta**'nın, Amerikayı herkesin önünde kirli çamaşırlarını yıkarken görmek isteyen bir seyirci topluluğunu çekeceği muhakkak Peter Whitehead'ın filmi **Kuşkunun Yararlılığı / The Benefit of the Doubt**'da Peter Brook'un etkileyici bir biçimde üzerine bastığı bir nokta: sözün gelişi, anti semitizm ile uluslararasıcılık maskesi altında saklanan bir çeşit anti - Amerikanizmin arasındaki fark ancak nitelik yönündendir. İki saatlik film boyunca **vatanperverlik** duygularını uyandıracağı umulan bir çok sahne var. General Westmoreland ana vatandakileri avutuyor («Siviller arası ölümler bizim ateş gücümüzden değil, teknik arızalar sonucu oluyor»). Sırtında asker ceketiyle bir tepenin yamacında çömelen Fidel Castro, en ileri teknoloji ile en üstün askeri gücün bile bir araya gelmesinin halkın desteğini gören bir gerilla hareketini bastıramıyacağını söylüyor.

Hem Resnais'nin hem de Godard'ın çevirdikleri bölümler doğrudan doğruya savaşın tutarlığı içinde Avrupalıların güçsüzlüğünü yansıtıyor. Avrupa gezisi sırasında her başkentte karşı gösterilerle karşılanan Başkan-Yardımcısı Humphrey'in, dönüşünde onurla, «Görülmemi şbir gönence ulaşmış bir Batı Avrupa gördüm,» deyişine tanık olduk. Şimdi de, «herkesin izleyebileceği ilk savaşa», karşı Avrupalıların tepkisine tanık oluyoruz. Godard kendine özgü bir tutumla, Vietnam'a gidebilseydi çevireceği filmi, bir kameranın arkasına geçip anlatıyor.

Resnais, Herman Kahn'ın «Yükselme üzerine» adlı yapıtının senaryosunu yazmak için bir anlaşma yapmış, karşı koyuşunun ne denli yetersiz olduğunu itiraf edip içini döken bir yazar çıkarıyor karşımıza. «Maquis'ye katılmak hiç dert değildi... şimdi Vietnam hepimizin iyi vicdanlı olmasını sağlıyor.» Bunun sağladığı etki teatral ama bu kısa taşlama çok çarpıcı ve tartışmaz biçimde dürüst. Bu karşıtlıklar, çok etkileyici bir biçimde, Amerikayla ilgili bölümlerde belirgenleşiyor. Gösteriler ve karşı-gösteriler, kendi kendisiyle sürdürdüğü yıkıcı bir tartışmanın tutsağı olan Büyük Toplum. Bir yanda süslü giysileri içinde törenleri yöneten kızlar, savaşta sakat kalanlar, «Hanoi'yi Bombalayın» diye bağırışan kudurmuş bir kalabalık; öte yanda kararsız bir direnişin dalgalanışı, hippie'ler ve Kara Güç, na-na-napalm diye söylenen şaşkın bir arap, benzine batırılmış giysilerini ateşe veren Protestan.

Vietnamdan Uzakta'nın önemi, propaganda yapan bir film olmayışı. Ortaklaşa bir çaba olduğuna bakılacak olursa inanılmayacak bir biçim duyarlılığı var ama insan hiç, bilinçli bir biçimlendirme olduğunun farkına varmıyor bunun. İnsanın farkına vardığı bir şey varsa o da, o harekete geçirici «Vietnam» sözcüğünün bütün gizli kalmış yanlarıyla incelendiği, bizi doğrudan doğruya yapılan propagandadan daha da derin bir düzeye indirdiği. Böylelikle, bizi kendi kendimizle tartışmaya zorluyor.

DAVID WILSON
Çeviren: Nur Deriş

sinema kulüpleri

BURSA OLAYI DEVAM EDİYOR...

Geçen sayımızda Bursa Sinema Derneği'nin gösterilerinin, Bursa Belediyesi'nin yasalara uymayan baskıları sonucunda engellendiğini, bu durumun hem Bursa'nın sinemasever çevrelerinde, hem de Türkiye'nin öbür kentlerindeki sinema kurumları ve kulüpleri çevrelerinde tepkiyle karşılandığını belirtmiş, bu konuda yayınlanan bir ortak bildiriyi de bu sütunlara almıştık. Ancak bütün bu tepkilerde, Bursa gibi büyük bir kentimizin, kültür konularına özel bir önem vermesi gereken belediyesinin, bir sinema kulübünün ne olduğu konusunda henüz aydınlanmamış oluşunun rolü bulunduğu düşünülerek ılımlı davranılmış, Bursa belediyesinin bir an önce bu çok anlamsız duruma bir son vereceği düşünülmüştü. Üzülerek haber aldığımıza göre Bursa Sinema Derneği yöneticilerinin bu konuda gösterdikleri bütün çabalara rağmen Bursa Belediyesi yasanın açık hükmüne uymayan kararında direnmekte, bu arada İçişleri Bakanlığının aynı paraleldeki bir kararını dayanak göstermektedir.

Oysa, 237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu'nun 27. maddesi aynen şöyledir:

Madde 27 — ......Aşağıda yazılı eğlencelerden eğlence resmi alınmaz:

1. Orduevleri, dernek ve sendikalar, spor kulüpleri, okullar, halkevleri tarafından:
   A) Tamamen parasız olmak şartı ile gösterilen filmler...

Görüldüğü gibi yasa apaçıktır. Derneklerin (yasalara göre en doğal hakları olan ve gene yasalarla sınırlanmış olan yıllık ödentiler dışında) ayrıca bir para almaksızın yaptıkları gösteriler belediye resminden muaftır. Oysa Bursa Belediyesi yasanın bu emredici hükmünü hiçe sayarak gösterilerden belediye resmi almak istemekle, Dernek yöneticilerinin direnmesi karşısında da sinema salonu sahiplerine baskı yaparak gösterileri engellemektedir.

Artık durum bir yandan bir kamuoyu olayı durumuna gelmiş öbür yandan da düpedüz Türk yargı organlarının yani Danıştay'ın kararına kalmıştır. Öğrendiğimize göre Bursa Sinema Derneği yöneticileri en kısa zamanda Danıştaya başvuracaklardır.

Bütün bu olaylarda anlaşılmıyan nokta, «orman idaresinin halkın diktiği bir çam fidanını kesmek istemesine» benzer bir biçimde Bursa Belediyesinin gerçekte kendi görevi olan ve kent halkına kültür değeri yüksek filmler göstermekten ibaret bir çalışmayı desteklemeyişi hatta tam tersine baltalayışıdır. Bursa Belediyesi, bugüne kadar genel olarak kent yöneticilerinin sanata önem vermeyişleri yüzünden ihmal edilmiş bir alanı son derece iyi niyetlerle dolduran Sinema Derneği'ne teşekkür etmeliydi.

Ama elbette ülkemizde yapılması gereken'e bunca ters davranışlarla ilk kez karşılaşmıyoruz. Ve şunu belirtmek istiyoruz: Ülkemizde sanatın gelişmesi, halk kitlelerine dürüst yollarla ulaştırılması şu ya da bu yöneticinin keyfine bırakılacak değildir. Bir yandan Türk yargı organları öbür yandan kamuoyu bu konudaki kararını verecek ve bu iş mutlaka yürüyecek, amacına ulaşacaktır.

GAZİANTEP SİNEMA DERNEĞİ KURULDU

Bir süreden beri ön çalışmaları yapılan Gaziantep Sinemaseverler Derneği'nin kurularak üye kayıtlarına başladığını ve ilk gösterisini Mart ayının birinci haftasında yapacağını sevinçle haber aldık. Gaziantep'te ilk sinema kulübünün kuruluşu bundan birkaç yıl öncesine kadar gitmektedir. Bu kulüp, çalışmalarına üç yıl kadar devam etmiş ancak çeşitli olanaksızlıklar yüzünden sonunda kapanmıştı. Bu kez Gaziantepli sinemaseverler daha yoğun bir çalışma sonucunda daha etkili bir kurum meydana getirmişlerdir. Derneğin kurucularının sayısı 38'dir ve daha şimdiden 200 üyesi vardır. Dernek başkanı Sayın Fikret Gökoğlu bir yıl içinde üye sayısının en az 500 olacağını bildirmektedir. Gaziantep'li sinema salonu sahipleri de bu kültürel olayın önemini kavramış durumdadırlar ve bir kaç salonun sahibi binalarını Sinema Derneği'ne karşılıksız verebileceklerini bildirmişlerdir. Ülkemizde en iyimserleri bile şaşırtan bir hızla gelişmekte olan Sinema Kulüpleri zincirine son eklenen halkalardan biri olan Gaziantep Sinemaseverler Derneği ile ilgili olarak verdiğimiz bu rakamlar, hareketin artık rayına oturmakta olduğunu gösteren sağlam belgelerdir.

Gene Sn. Gökoğlu'nun bildirdiğine göre Derneğin kuruluşu yerel basında da büyük bir ilgiyle karşılanmış, teşebbüsü destekliyen bir çok yazılar çıkmıştır. Bilindiği gibi bir Sinema Kulübünün verimli çalışmalar yapabilmesi o çevrede yaratılan «hava»ya bağlıdır. İlk edindiğimiz bilgiler bize, Gaziantep'te bu havanın daha şimdiden yaratılmış olduğu izlenimini vermektedir.

Öbür yandan Gaziantep Sinemaseverler Derneği, Türk Sinematek Derneği'ne çektiği bir telgrafla Sinema kulüp ve kurumlarının Bursa Sinema Derneğinin gösterilerinin Belediyece engellenmesi karşısında yayınladıkları protesto bildirisine katıldığını açıklamıştı.

K.T.Ü. SİNEMA KULÜBÜ ÇALIŞMALARI

Trabzonun, öğrenci ve hoca sayısı gün geçtikçe kabaran bir Üniversitesi, dört beş de sineması vardır. Öğrencilerle hocalar, ders saatleri dışında bu sinemalarda karşılaşırlar. Üniversiteyle Trabzon halkının ilişkileri ise özel, resmi, ya da ekonomiktir.

Çoğu, gösterilerini ikişer yerli filimle düzenleyen Trabzon sinemaları için bir tanesi, bakımlı salonu, programına aldığı renkli Amerikan komedileri ve ayrıcasız mutlu sonuçlara bağlanan ağır filimleriyle, seçkin halkın ve ailelerin rağbetini kazanmıştır. Bir de, turneye çıktıkça bazen Trabzona da uğrayan büyük kent tiyatrolarının gösterileri vardır. Fakat bunlar genellikle sınav dönemlerine rastlar.

Özetlemek gerekirse, Trabzon diğer Üniversite kentlerine göre eğitsel eğlence ve kültürel uyarma olanaklarından yoksundur.

Geçen Nisan ayında, birkaç asistanın çabası ve Sinematekin desteğiyle kurulan Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü, üniversite çevresiyle kentli aydını, çağın düşünce ve duyarlığına bir yaklaşma aracı olarak kabul ettiği bir sinema türünün etrafında toplamayı öngörür.

Ancak, kuruluşundan bu yana, mali olanaksızlıklara, bellibaşlı merkezlerle bağlantı güçlüklerine ve benzer özdeksel zorlanmalara karşın, gösterilerini belli bir düzen ve çeşitlilik içinde yürütmeyi başaran kulüp, bu dönemin başında, yöneldiği çevrenin ve bir kısım üyelerinin olumsuluk ve ilgisizliğiyle karşılaşmıştır.

Daha çok, Üniversite yönetim ve öğretim kadrosundan gelen bu davranış, şu özürlerde özetlenmektedir:

a) Gösterilen filimler iyi değildir.
b) Bildirilen programa uyulmamıştır.
c) Haftada bir kez gidilen bu gösterilerde düşündürücü filim seyrettirmek yanlıştır.
d) Altyazılı filim seyretmek yorucudur.
e) Çeşitli uğraşlar nedeniyle sinemaya zaman ayrılamamaktadır.

Oysa:

a) Gösterilen filimler arasında, nitelikleri genellikle tartışmayan «Jules et Jim», «Sessizlik», «Gölgeler», «Sporcunun hayatı» gibi filimler vardır.

b) Programa uymazlık bir kez yer alan bir olaydır. Bildirilen filim ertesi hafta gösterilmiştir.

c) Her türden filmin yer almasına özel bir çaba gösterilen programda «Cherbourg şemsiyeleri», «1964 Olimpiyatları» gibi görelikle kolay seyredilir filimler vardı.

d) Bu özürü öne sürenler, kitap okumak zorunluğunda olan öğretim üyeleridir.

e) Zamansızlıktan kulüp gösterilerine devam edemiyenler, haftada en az iki kez piyasa filimlerine koşanlardır.

Kulüp, bu yermelerin gerisindeki özlemleri ve anlayışı saptamak amacıyla bir anket hazırlamaktadır. Ancak, daha şimdiden yüze çıkan bazı gerçekler vardır: «okumuş adam» yaşadığı dünyayı kavrarken mesleki bilgisi ve kişisel alışkanlıkları sınırlarını aşmağa üşeniyor, yeni algılama yöntemlerini yadırgıyor. Oysa, kitlelere ve kişilere imgeleme, giderek kavrama kalıpları getirebilen sinemanın Türkiyenin çeşitli çevrelerine olumlu etkisi sağlamanın önemi açıktır. Bu ise, Sinematek ve benzer «olanaklı» sinema derneklerinin genel stratejisi içinde gerçekleşebilir. Başka bir deyişle, kendi aralarında örgütlenen ve işbirliği yapan taşra kulüpleri merkez kuruluşlarla sistematik ilişkiler geliştirmelidir.

Yoksa, Trabzonda olduğu gibi, büyük kent gereksinmelerinden kurtulamamış küçük grupların zorla ayakta tuttuğu soluksuz kulüplerin yaşaması ve görevlerini yerine getirmesi raslantılara bağlı kalacaktır.

K. T. Ü. Sinema Kulübü

ÖRGÜTLENMEYE DOĞRU

Bir sinema kulübünün başlıca görevi sinema sanatını tanıtmaktır. Ama sinemada sanat anlayışına varmak için ne kadar kitap, yazı okursanız okuyun, ne kadar konuşmacı dinlerseniz dinleyin, bu anlayışa yeterince varmazsınız. Sadece yüzeyde kalan bir takım bilgilerle kafanızı doldurmuş olursunuz, çünkü bunlar tek başlarına daima eksiktir. Bu bilgileri bağdaştırmak için örnekler gereklidir. Sinemada en iyi örnek filmin kendisidir. Ancak bir yönetmenin bir filmini gördükten sonra sinema sanatı ya da yönetmen üzerinde konuşma ya da tartışma yapılabilir. Öyleyse sinema kulüpleri belirli düzeyde filmler göstermelidir. Oysa bu, Türkiye'de sinema kulüplerinin karşısına çıkıveren en büyük sorundur. Senede 300e yakın film yapan yerli sinemanın arasında sinema kulüplerinin gösterebileceği düzeye varabilenler parmakla sayılmaktadır. Öte yandan her sene büyük gürültülerle ilan edilen yabancı film işletmelerinin listelerinde bu düzeye varmış olanların sayısı pek azdır. Film azlığının yanı sıra teknik güçlükler de vardır. Örneğin iki sene önceki listelerin kıyısına köşesine sıkıştırılmış bir filmi göstermek istediğinizde ya orijinal kopyası bulunmaz ya da film eski ve kesik olur. Robert Kolej Sinema Kulübü de diğer sinema kulüpleri gibi film temininde bu güçlüklerle karşı karşıyadır. Bu güçlüğü yenmek için en iyi çare Türkiye'deki sinema kulüplerinin örgütlenmesidir. Bu takdirde bütün sinema kulüplerinde düzenli programlar sunmak mümkün olacaktır. Robert Kolej Sinema Kulübü bu örgütün kurulabilmesi için elinden geleni yapmaya hazırdır.

Robert Kolej Sinema Kulübü

amerikan yeraltı sineması

shirley clarke

sezer türkay

«Yeraltı Sineması» diye de anılan New York okulunun en önemli yönetmenlerinden olan Shirley Clarke son yapıtı **«Portrait of Jason / Jason'ın Kimliği»** filmini, Jonas Mekas'ın öncülüğü ile ve New York'taki yeraltı sinemacılarının yapıtlarını yerüstüne çıkarmak amacı ile açılan gösteri salonundaki gösterisinden sonra yanında Londra Film Festivaline getirdi. Film Londra'da genellikle beğenildi. Filmini Paris ve Amsterdam'da da gösteren Clarke Ocak ayı sonunda Danimarka sinematekinde «Jason» ile birlikte diğer 2 uzun ve 3 kısa filmini üyelere, sinema okulu öğrencilerine ve basın üyelerine gösterdi. Aşağıda Shirley Clarke'ın basın toplantısında basın üyelerinin ve bizim sorularımıza verdiği karşılıklraı bulacaksınız.

Kendi filmleri üzerine:

«Şimdiye dek filmlerimde perde ile seyirci arasındaki uzaklığı azaltmağa, seyircinin hayal kurmasına engel olmağa çalıştım. Seyircinin ilgisini devamlı çekebilmek için perdeyi bölümlere ayırıp kullandım. «Portrait of Jason» ile «film yapmak» üzerine film yapmak çalışmalarımı bitiriyorum. Giderek, «Jason» ın zenciler üzerine yaptığım filmlerin sonuncusu olabileceğini de söyleyebilirim.»

«The Connection / Aracı»yı 960 da yaptım biliyorsunuz. Orada filmin temeli olan esrar çekme olayı bugün değişik biçimlerde karşımıza çıkmaktadır: LSD ve benzerleri ve «hippie»ler.»

«Portrait of Jason / Jason'ın Kimliği»nde kendi yaşamını anlatan Jason artistik yetenekleri olan bir gerçek kişi. Televizyonda «show» yapabilecek güçte.»

«Jason üzerine film yapıp onu iyi ve kötü yönleri ile tanıtmadan önce çok düşündüm. Ancak Jason kendi yolunu çoktan bulmuştu. Benim onda değiştirebileceğim birşey yoktu pek. Ayyrıca kendisi de film içinde mutlu idi ve filmi sevdi. Devamlı kahkahalarla gülmesi onun için olağan bir şey. Ancak filmin sonuna doğru ağladığı zaman kendini biraz zorladığını sanıyorum.»

«Dansetmeyi bırakmamın nedenleri, anne olmam ve sönmekte olan dans sanatını sinema ile korumaya ve yaşatmaya çalışmak istememdir.»

«Tecimsel sinemaya film yapmak için bana hiç başvurmadılar. Ben onlara uygun gelmedim sanırım. Örneğin, Roger Corman gibi çalışmazsanız uyamazsınız onlara. Kendim Hollywood'ta New York yönetmenleri ile ilgilenen birkaç yapımcı ile konuştum, ama sonuç alamadım.»

«Gelecek için iki düşüncem var. Önce İsveç sinemasının olanaklarından yararlanıp bir film yapmağı düşünüyorum. Yakında İsveç'e gidip bu konuda görüşmeler yapacağım. İkincisi ise «San Francisco Pandomim Topluluğu» ile yapmak istediğim film.»

Yeraltı sineması ve A.B.D. üzerine:

«Geçen yıl «Fox Movietone»' un kapanışını kutladıktan sonra «New York Film Yapımcılar Birliği» adına küçük bir salon açtık. Burada New Yorklu yönetmenlerin günlük olaylar üzerine yaptıkları filmleri bir gün sonra hiç kesmeden ve niteliklerine bakmadan oynatıyoruz. Bugün bütün A. B. D. de günlük gazete çıkarmak zorlaşırken yeraltı gazeteleri gelişiyor.»

«Yeraltı sinemacıları» olarak en iyi gelirimiz çeşitli sinema okullarında verdiğimiz derslerden geliyor. Yoksa kısa film yapımı ekonomik yönden iyi bir iş değil.»

«John Cassavetes'e dediğiniz gibi birşeyler olduğunu sanmıyorum. O, önce çok iyi bir oyuncudur. New Yoirk sinemasının sesini duyurmak yönünden en büyük ödevini «Shadows / Gölgeler» ile başarmıştı. Şimdi ise ara sıra film yaparak daha çok ta oyuncu olarak devam ediyor. En son filmi «Dirty Dozen / On İki Çirkin Adam» da çok iyi bir oyun veriyordu.»

«A.B.D. de açıkça bir «siyahların devrimi» var. Ben «siyah kuvvet» e karşı değilim. Bu gerçek üzerinde birşeyler yapmamız gerektiği düşüncesindeyim. Bu genellikle gençlerin önderlik ettiği bir devrim. İkinci uzun filmim «The Cool World / Soğuk Dünya» da (1964) bu konuya değinmiştim. Amacım Amerikaya açıkça görülen gerçekleri göstermekti bir bakıma. Film bittikten iki hafta sonra büyük siyah gösterileri başladı.»

«A.B.D. de deneme okulları arasında en iyisi UCLA (Los Angeles Üniversitesi - California) dır. TV de birçok yönetmen yetiştirdi sinemaya. Ancak TV ve Hollywood'un kökleri tiyatrodan gelir. Bu yönetmenlerin çoğunda (Elia Kazan gibi alıcı-

yı iyi kullanmayı bilenler dışında) bir sinema temeli, sinema geçmişi yoktur.»

ÜÇ KISA, ÜÇ UZUN FİLMİ İLE SHIRLEY CLARKE

Shirley Clarke dansı bırakıp sinemaya başlayınca (1953) ilk yaptığı kısa renkli film yine dans üzerine olmuş: **«Dance in the Sun/Güneş Altında Dans»**. Ancak bu sinema yolu ile bir dans gösterisi değil, anlatım yolu olarak dansı seçen özgün, başarılı bir «sinema» denemesi. Başarılı ve etkili bir boyutu olan renklerinden başka, özgün biçimi ve görüntüleri ile ilginç bir film. İki kişinin birleşmesini, aynı hareketleri değişik yönlerden çekip sonradan üstüste bindirdiği görüntüler ile anlatıyor. Aradan, bir saniye gibi kısa bir zaman farkı bırakıp aynı şeyi yapıyor.

İki ayrı ânı bir arada görüyorsunuz. Böylece önemli anların üstüne basıyor ve birbirine yakın iki andaki olayların, kişilerin durumlarının farkını verebiliyor.

«The Connection / Aracı» Clarke'ın ilk uzun yapıtı ve bizce üçü içinde en başarılısı. New York'un kenarında, fakir ve eski bir yerde esrar çeken, çoğunluğu siyah kişiler üstüne bir film yapmak isteyen bir yönetmeni iş başında gösteriyor. Jack Gelber'in oyunundan yararlanmış Clarke.

Ön düşüncelerle gelip, gerçek kişilerin esrar aldıktan sonra yaptıklarını saptamak isteyen ve onlardan çok değişik, çılgınca şeyler bekleyen yönetmen (filmdeki), aracının gecikmesi ve kişilerinin beklemediği hareketleri ile umutsuzluğa düşüp kendi de onlara katılır. Sonunda istediklerinin çoğunu elde edemez.

Ancak «Dance in the Sun» dakine benzer bir anlatım gücüne Clarke'in gördüğümüz diğer kısa filmlerinde rastlanmıyor. Yine de diğer iki filmi, **«Bridges - go - round / Köprüler Geçiti»** ve **«Skyseraper / Gökdelen»**, renk ve biçim yönünden başarılı sayılır.

Buradan çıkış yapan Clarke gerçekte aracıyı bekleyen kişileri bize çeşitli yönleri ile ilginç bir biçimde gösteriyor. Filmin bütünü büyükçe bir odanın içinde geçiyor. Ancak Clarke seyirciye her an varlığını duyurduğu alıcıları ile konunun teatral havasına girmiyor. Oyuna da pek bağlı kalmayıp belirli bir konu içinde (esrar içmek için bir araya gelmiş) kişileri kendi istediği gibi saptıyor. (Burada Clarke'ın her filminde yalnız ya da başkası ile birlikte görüntü yönetmenliğini de yaptığını belirtelim). Tek tek kişilerini vermekteki başarısı onların topluluk olarak özelliklerini verirken de görülüyor.



SHIRLEY CLARKE

«The Cool World / Soğuk Dünya» siyah delikanlıların sorunlarına değinir, onların yaşamlarını anlatırken Harlem'in özelliklerini de veriyor. Daha geleneksel yapıda bir film. Clarke bu kez çoğu amatör olan oyuncularla çalışmış. Onlar da bağımsız oyunları ile etkili oluyorlar.

«The Cool World» ve «The Connection» da kullandığı «Jazz» müziğinin başarısını da belirtmek gerek.

«Portrait of Jason / Jason'ın Kimliği» (1967) Clarke'ın en özgün ve ilginç yapıtı. Tümüyle bir «One - man Show» yapmış. Filmde görülen tek canlı, siyah Jason, gerçek bir kişi: Jason Holliday. «Erkek bir fahişe» Jason kendi deyimiyle. Bencil, duygulu, kişisel sorunları olan bir kişi. New York'ta ki evinin şöminesi önünde içkisini içerken yönetmenin kişiliği, yaşantısı, geçmişi ile ilgili sorunlarına karşılık veriyor uzun uzun. Çoğunlukla kendi istediği olayları anlatıyor, taklit yapıyor, çekinmeden sürdürdüğü mesleğini açıklıyor.

Clarke bir gece 12 saat içinde durmaksızın çekmiş ve bundan iki saatlik bir film çıkarmış. Gerçek bir «cinema - verité» yapmış. Bu arada 12 saat sürekli içki içip konuşan ve gerçekte oyuncu olmayan Jason'ın başarısına da değinmek gerek. Jason «yaşıyor» alıcı karşısında ve filmin sonuna doğru boşalıyor. Clarke da Jason'ın yeteneklerinden iyi yararlanmış. Tek düzeliğe kaçmamayı başarıyor.

deneysel film derleyen: nuran ülken

Yirminci yüzyıl başı plâstik sanatların deneysel alanda gösterdiği en güçlü gelişim devresidir. Özellikle resim dalında kullanılmaya başlanan yeni teknikler film sanatında etkilerini hemen göstermeye başladılar. Zincirleme bir esinlenme idi bu. Yeni tekniklerin uygulanmasiyle sinema dilinin sınırlarının alabildiğine genişliyeceğini sezen birçok sanatçı bu dalın olanaklarından yararlanmak amacı ile sinemaya yönelmeye başladılar. 1920 lerde plâstik sanatların bütün ekol ve ayrıntıları sinemaya girmişti bile. Deneysel sinema ise daha başlangıçta çok yönlü ve ilginç bir gelişim gösterdi. Yeni biçimler ortaya atıldıkça, konular görülmemiş tekniklerle bambaşka açılardan ele alınmaya başlandı.
Sanatçıyı, her yeni alanda olduğu gibi büyük güçlükler bekliyordu. Kendini yapıtına adamakla bitmiyordu sanatçının işi. Bugüne dek süregelen biçimde, sanatçı filminin bütün yükünü omuzlarında taşımaktaydı. Bu para demekti, zaman demekti. Ham film boyadan ve tualden pahalıdır. Filmin yıkanması, basılması, çoğaltılması ise çok daha pahalıdır. Öte yandan, birçok deneyci, film yapımı sanatının, teknik açıdan, göründüğünden daha karmaşık olduğunu öğrendiler. Film zamanı kavramı ve hareketin akıcılığı sorunları ile ilgili öğrenilecek çok şey vardı. Özellikle zaman unsurlarını etkili olarak kullanabilmek için kavramın temeline inmek gerekiyordu.
Yürekli fakat kısa süren bir çabadan sonra birçok sanatçı palet ve fırçalarının bildik çevresine döndüler. Bunların arasında Fransa'dan Picasso, Braque, Cocteau, İtalya'dan Ricciardi, Russoli, Severini, Almanya'dan Moholy -Nagy, Hirschfeld-Mack, Kandinsky, Amerika'dan Alexander Calder ve Man Ray vardı. Bütün güçlüklere karşın deneylerini sürdürenler ise Fernand Léger, Bertold Bartosch, Alexandre Alexeyev (Fransa), Oskar Fischinger, Hans Richter (Almanya), ve Len Lye (Yeni Zelânda) idi.
Léger, Richter ve Fischinger, sinemaya, daha önce resimlerinde başarı ile uyguladıkları, fakat o güne dek filmin akıcılığı içinde görülmemiş olan bir biçimci soyutluk getirdiler. Özellikle Fischinger'in geometrik bileşimleri sinemanın kazandığı yeni biçime çok uygundu. OPUS 11, MAVİ SENFONİ ve MACAR DANSLARI'nda Fischinger, biçimci soyut görüntülerle müziği akışı arasında yakın bir bağlılık kurarak, ses ile görüntünün aynı yönde gelişmesinin getirdiği uyumluluk üzerine kuruyordu yapıtlarını ve soyut görüntü - ses eşlemesine dayanan böyle bir filmin yanında, gelişimi yıllar yılı hareket - ses uyumu üzerine kurulmuş olan baleye özenci ve ham bir sanat gözüyle bakılmaya başlanıyordu.

Canlandırma (animasyon) tekniğini ilk olarak Macar asıllı mimar Bartosch kullandı. L'Idea adlı filminde Bartosch seyirciyi derinlemesine etkiliyecek dramatik bir duyarlık taşıyan anlatım biçimini denedi. Çizgileri de konusu da gelenek dışı idi. Zamanında çizilen gülünç tipler yerine sert, kaba çizgili gravür kişiler kullandı. Kendine özgü bu çizgi biçimi seyircide güçlü, sarsıcı bir dramatik etki bırakıyordu.

Alexandre Alexeyev ise deneysel sinemaya gerek teknik gerek konu seçimi yönünden büyük bir yenilik getirdi. Bartosch'un tutumunun tam tersiydi Alexeyev'inki. Konuya değil biçime önem veriyordu. Moussorsgski'nin müziğine dayanarak hazırladığı Çıplak Dağda Bir Gece / Nuit Sur le Mont - Chauve alışılmış siyah - beyaz basit çizgiler yerine ton ve gölge ayrıntıları temeli üzerine yapılan ilk canlandırma filmi idi. Görüntüler sürekli bir eriyişle yeni biçimlere giriyor, bu kesintisiz geçişler ile doku zenginliğinin sürekliliği sağlanıyordu. Alexeyev, resimlerini üzerinde onbini aşkın toplu iğnenin bulunduğu bir tahta üzerinde hazırlıyordu. İğneleri ileri geri oynatmakla hem hareket - ses uyumuna hakim oluyor hem de resme istediği ton değerini veriyordu. Toplu iğnelerin bütün hareketleri tek kare olarak çekiliyordu.

Anthony Gross ve Hector Hoppins Yaşama Sevinci / Joie de Vivre adlı filmleriyle canlandırma sinemasına Steinlen ve Vertès'in çizgileriyle aynı paralelde bir duyarlık getirdiler. 1930 larda Cassandre ve Jean Colin afiş sanatına soyut resimli parlak ve uyumluluk gözetilmeksizin kullanılan renkleri ve imgesel bileşimi getirerek Fransız grafik sanatlarını yeniden canlandırmakta idiler.

Deneycilerin çoğu öbür güzel sanatlar dallarından sinemaya, geçmiş kişiler idi. O zamana dek film yapımcısı olan kişilerin deneysel sinemaya geçişleri olağan olmamakla beraber Kanada, Ulusal Film Kurulundan Norman McLaren deneysel sinemanın sayılı öncülerindendlr. Özellikle, doğrudan doğruya film üzerine çizmekle elde ettiği gerçeküstü hareketle ün yapmıştır McLaren. Filmin doku sınırlarını genişletmesi ve çizgiyle sağladığı hareket ile ses arasında çok yakın bir bağlantı kurması diğer önemli katkılarındandır. Ses bandını da filmde olduğu gibi çizerek elde etmesi sinemanın yanısıra müzik alanında geniş yankılar uyandırmıştır.

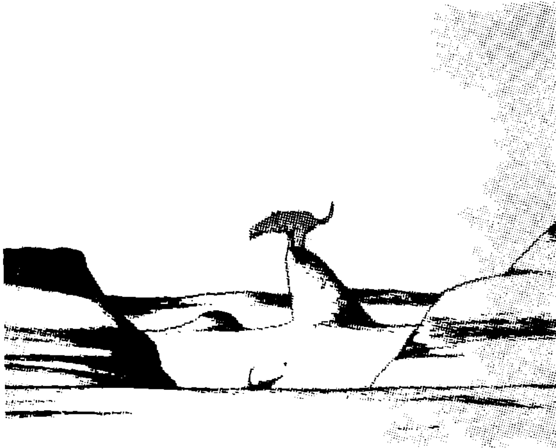
Bir diğer önemli buluşu «kare atlama» tekniğidir. Bu yolla canlı çekimle elde edilen bir hareket, kare eklemek ya da çıkartmakla istendiği kadar yavaşlatılmakta ve hızlandırılmaktadır. Böylelikle filmdeki kişi yer çekimi, ağırlık gibi fizik kurallar dışında hareket etmektedir. McLaren filmin bir sanat ortamı olduğu kadar bir teknik gereç olduğunu bilen çağdaş sanatçı azınlığındandır. Tekniğin bilim ve matematik bilgisi üzerine kurarken filme bir sanatçı tutumuyla eğilişini hiç bir zaman yitirmemiştir. Filmlerindeki canlandırma ve koreografi bilimsel ve matematik kurallarca hesaplanmıştır. Çalışmalarında teknik ve sanatı beraber yürütmesinin seyirciyi doyurucu niteliği ile deneysel sinemacıların tutumuna yön çizmiştir.

Özellikle tanıtma yazıları düzeni ve çekimi üzerine çalışan Arcady of Paris deneysel sinemada ilk olarak katod ışınlı osilograftan yararlanmıştır. Arcady soyut görüntüler elde etmek için kullandığı bu araçla hareketin akıcılığını denetleyebilmekte idi. Arka plânda kullandığı tek veya çok kademeli fantastik görüntüler üzerinde özel ışık oyunları uygulayarak ilginç sonuçlar elde ediyordu. Işık kaynağı olarak kullandığı renkli spotlardan elde ettiği ışınlar kırılarak bir sallanım aynasına verilmekte, bu ayna ise ışınları yarı saydam bir perdeye yansıtmakta idi. Burada, perdenin arkasındaki görüntü ile kaynaşan ışık oyunlarını tek kare tekniğiyle filme almakta ve birbiri içinden oluşan kesintisiz bir soyut görüntüler gelişimi elde etmekte idi. Arcady ışık kaynağının tam önüne yerleştirdiği perde, maske, filtre ve benzeri araçlarla filmlerinin doku zenginliğini daha da arttırmayı başarmıştır.

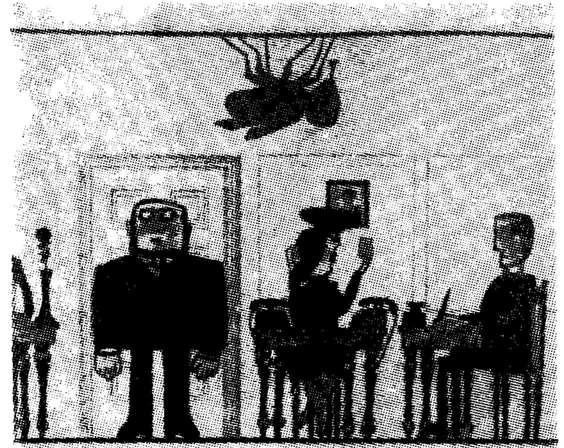
Günümüzde deneysel sinema, canlı fotoğraftan film üzerine çizmekle elde edilen harekete, canlandırılmış bebeklerden üç boyutlu malzeme animasyonuna kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu arada optik tekniğinin bütün yenilikleri sinemaya uygulanmakta ve her gün beklenmedik, etkili sonuçlara varılmaktadır. Yüzlerce teknisyen ve sanatçının ortak çalışmalarına yön çizenler arasında ressamlardan Robert Lapoujade, Peter Foldes, Carmen d'Avino, animatörlerden John Hupley, George Dunning, grafik sanatçılardan Jan Lenica, Morton Goldsholl ve Walerian Borowczyk'i sayabiliriz.

Son yıllarda özellikle Foldes resim sanatını sinemaya uygulamakta, Goldsholl teknik deneylerde ve Borowczyk üç boyutlu malzemenin canlandırılmasında ilginç sonuçlar elde etmektedirler. Foldes sinemaya bir ressam gözüyle bakmaktadır. Çizgi ve renklerine hareketi katmakla görüşlerin daha etkileyici bir biçimde vereceğine inanmıştır. İnsanoğlunun kaderi ve kadın - erkek ilişkileri temalarını işlediği filmlerinden biri olan Kuş İştahı / Appetit D'oiseau cinsiyet temasını soyut grafik çizgilerle işlemekte, konu üzerindeki yorumunu kesinlikle iletmeyi başarmaktadır.

Deneysel sinemada günümüzün en ilginç çalışmalarını yapanlardan biri Borowczyk'tir. Filme getirdiği gerçeküstü duyarlık ile canlandırma sanatının sınırlarını genişletmiştir. Canlandırılmış eski gravür ve fotoğrafları üç boyutlu malzeme ile birlikte kullanarak gelenekleri, uyumluluk kurallarını ve bunları gerekli gören inancı yıkmıştır. Bu



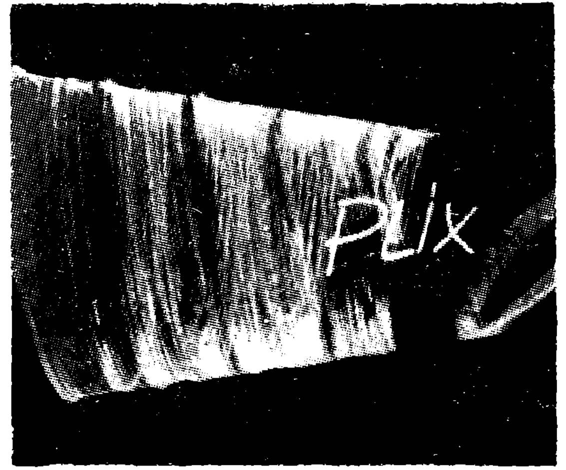
THEATRE DE MONSIEUR ET MADAME KABAL / WALERIAN BOROWCZYK



RHINOCEROS / GERGEDAN / JAN LENICA



BLINKETY BLANK / NORMAN McLAREN



COSTANCE / ALEXANDRE ALEXEYEV

güçlü karşı çıkışının başarı nedenini kuşkusuz, yapıtlarında açıkça görülen teknik bilgisine ve bunu uygulama yeteneğine bağlamamız gerekir.

İlginçtir ki kısa bir süre önce fazlasiyle devrimci ve alışagelinmişin dışında olmaları yüzünden reklâm ve endüstriyel filimlerin safdışı bıraktıkları birçok deney bugün bu türlerce benimsenmektedir. McLaren'in kare atlama tekniği bunlardan biridir. Öznel kamera bir diğeridir. Elektronik sesler ve müzik te fazlasiyle kullanılmaktadır. Ne yazık ki bu teknikler ya gereğinden fazla ya da yanlış kullanıldıklarından etkileri yitirilmektedir. Öznel kamera tekniği olgun bir konu gelişimi bilgisi gerektirir.

Günümüzde deneysel sinemasında genel akım, köklerini 1920'lerdeki dadaizm ve fütürizm hareketlerinde arayabileceğimiz, soyut gerçeküstücülüktür. Bu akımın başlangıcı olarak Jean Cocteau'nun Bir Ozanın Kanı / Le Sang d'un Poete. 1929 ve Man Ray'in Film Çalışması / Film Study, 1926 adlı yapıtlarını gösterebiliriz. Salvador Dali'nin yaptığı deneyleri ise başarısız olarak niteleyeceğiz. Bu alanda, çağdaş sanatçıların başında Carmen d'Avino ve Jan Lenica'yı sayabilirsek te, Alman asıllı Helmut Herbst genç kuşağın en umut verici çalışmalarını yapmaktadır.

Bir başka kol ise üç boyutlu gündelik malzemenin düzenli bir hareket içinde canlandırılmasıdır. «İki boyutlu malzemenin ve dokuların parçalanması, biçim ve yerlerinin değiştirilmesi» bir diğer deneysel düzeydir. Bu dalın çıkış noktası olan kübizm, bilindiği gibi, doğal malzemenin analitik olarak parçalanması ve doğayla ilgisi olmıyan, boyalı bir yüzeyde yeniden yaratılması demektir. Bugün bu alanda Norman McLaren (Kanada), Philip Stapp, John Whitney (A.B.D.), Vladmir Lenky (Romanya), ve Emanuele Luzzati (İtalya) çalışmaktadırlar. Bu sanatçılar deneylerinde türlü mercek ve aynalar, buzlu cam, saydam plâstikler, kimyasal bileşik ve boyalar, filtreler gibi çeşitli araçlar denemektedirler.

Son olarak, deneysel sinemacılar için en ilgi çekici volan ses hareket uyumu ya da hareketin seslendirilmesi diye adlandırabileceğimiz konuya değineceğiz. Bütün film yapımcıları, sanatçılar ve filmle uğraşan kişileri bekliyen bu sorun «hareketi zamanlama» ya da hareketi bir sese veya müziğe uygulama sanatıdır. İşe zaman unsurlarının temel kavramından başlamak gereklidir. İnsanoğlu gerçekte dört boyutlu bir evrende yaşar. Dördüncü boyut, yani zaman, varoluşumuzun gerekçelerinden biridir. Fizik gelişimimiz zamanın egemenliği altındadır. Oysa zaman, resim ve yontuda yapmadır. Filmin ise bir başlangıcı, bir sonu ve dolayısiyle bir yaşam çizgisi vardır. Zaman film sanatının ana unsurudur. Bir filmin yaşamını zaman o filme özgü temposu ile seyirciye iletir. Aynı şeyi müzik için de söyliyebiliriz. Bu iki unsurun birlikte fakat yerinde kullanılmaları sonsuz olanaklar ve bileşimler dizisi muştulamaktadır.

Deneysel sinema, sanatçıya ticarî kaygulardan arınmış olarak gözlem ve deneylerini filme aktarma özgürlüğünü tanır, görüntü sanatlarının el değmemiş yörelerini araştırma olanakları sağlar. Tüm yolları yitirilmiş olan akılcı öyküleme biçiminden çok daha çekici ve geniştir deneysel sinema. Üstelik, geçmişteki denemeler sinema ve televizyon grafiğinde gerçek bir gelişme ancak akıldışı ve bilinçaltı yollarıyla varıldığını göstermektedir.

Deneysel sinema evcilleşme ve sıradan film yapma eğilimlerine karşı çıkan sağlıklı bir başkaldırmadır.

KAYNAKLAR

Herdeg, W. (Yayımcı), FILM AND TEV GRAPHICS, Graphis Press, 1967, Zurich.

Halas, J., Manvell, R., THE TECHNIQUE OF FILM ANIMATION, Focal Press, 1959, London.

kaynaklar

1 ocaktan 9 şubat'a kadar çevrilen türk filmleri listesi

agâh özgüç

OCAK

1) İSTANBULU SEVMİYORUM Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Belgin Doruk, Murat Soydan, Tugay Toksöz, Nedret Güvenç / Yap. Köksal Film.

2) KURŞUNLARIN YAĞMURU Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Mine Soley, Cahit Irgat / Yap. Er Film.

3) ŞAFAK SÖKMESİN Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Nejat Okçugil / Oy. Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Pervin Par, Devlet Devrim /Yap. Er Film.

4) ALTIN AVCILARI Yön. Zafer Davutoğlu / Sen. Sefa Önal / Gör. Lübnanlı bir operatör / Oy. Göksel Arsoy, Semira Ahmet, Necma Evad, Adil Adham, Hasan Mattar / Yap. Pınar Ticaret.

5) NİLGÜN Eser Refik Halid Karay / Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Burhan Bolan / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Kartal Tibet, Fatma Girik, Önder Somer, Oya Peri, Münür Özkul / Yap. / Arzu Film.

6) KIRMIZI FENER SOKAĞI Yön. Natuk Baytan / Sen. Suavi Sualp / Gr. Mengü Yegin / Oy. Hülya Koçyiğit, Sadri Alışık, Etilla Ergün, Renan Fosforoğlu / Yap. Saner Film.

7) ŞEYTAN KAFESİ Yön ve Sen. Suat Yalaz / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Fikret Hakan, Orhan Günşiray, Tülây Erdeniz, Erol Taş / Yap. Olcay Prodüksiyon.

8) TURANOĞLU - Yön. ve Sen. Çetin Karamanbey Gör. Fethi Mürenler / Oy. Tamer Yiğit, Oya Peri, Yıldırım Gencer, Birsen Ayda, Cenk Er Yap. Uğraş Film.

9) TOPRAĞIN GELİNİ Yön. ve Sen. Yılmaz Güney / Gör. Gani Turanlı / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Hayati Hamzaoğlu, Danyal Topatan / Yap. Güney Film.

10) BİR KADIN İNTİKAMI Yön. ve Sen. İlhan Engin / Gör. Memduh Yükman / Oy. Türkân Şoray, Ekrem Bora, Önder Somer, Reha Yurdkul, Engin İnal, Funda Postacı / Yap. Engin Film.

11) EŞKİYA HALİL Yön. ve Sen. Alp Zeki Heper / Oy. Cüneyt Arkın, Piraye Uzun, Erol Taş, Aliye Rona, Hasan Ceylân / Yap. Sinema Film.

12) DAĞLARI BEKLİYEN KIZ Eser. Esat Mahmut Karakurt / Yön. Süreyyan Duru / Sen. Suavi Sualp / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Yılmaz Köksal, Seyfi Havaeri, Cahit Irgat, Kayhan Yıldızoğlu, Leman Öztürk / Yap. Saner Film.

13) PİRE NURİ Yön. ve Sen. Yılmaz Güney / Gör. Gani Turanlı / Kaya Ererez / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Nihat Ziyalan Yap. Güney Film.

ŞUBAT

14) RACON ÖMER Yön. Aram Gülyüz / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Sadri Alışık, Sevda Ferdağ, Reha Yurdakul, Sevda Nur, Vhi Öz, Serpil Gül, Tevhit Bilge / Yap. Erler Film.

15) MAFİA ÖLÜM SAÇIYOR Yön. Mehmet Aslan / Sen. Bülent Oran / Gör. Feridun Kete / Oy. Kartal Tibet, Zeynep Aksu, Atilâ Ergün, Talât Gözbak, Güven Erte, Derya Tanyeri, Aynur Aydan / Yap. Fatih Film.



EŞKİYA HALİL / ALP ZEKİ HEPER

sinematek haberleri

Bir süre önce Türk Sinematek Derneği Genel Kurulu, Nebil Varuy'un başkanlığında olağanüstü toplanarak tüzükte değişiklik yapmıştır. Gündem gereği, Yönetim Kurulunun sunduğu tüzük tadil tasarısı üzerinde tartışma açılmış ve sonuç olarak altı maddenin değiştirilmesi ve tüzüğe geçici bir madde konmasına karar verilmiştir.

Değişen ve yeniden tüzüğe konan madde ve fıkraları sunuyoruz:

Madde 7/C — Dernek amacına uygun çalışmalar yapmak isteyen ve Cemiyetler Kanunundaki şartları haiz ve en az iki yıl süre ile Dernek amaçlarına ve Sinematek çalışmalarına olumlu katkıda bulunduğu saptanan İzleyici Üyeler, başvurmaları üzerine Dernek kurucularından veya Yönetim Kurulu üyelerinden en az iki kişinin tavsiyesi ve Yönetim Kurulu'nun kararı ile Asıl Üye olabilirler.

Yönetim Kurulu gerekli gördüğü durumlarda bu iki yıllık süreyi kısaltabilir ya da kaldırabilir.

Derneğe üye olacakların medenî haklara sahip ve 18 yaşını bitirmiş olmaları lâzımdır.

Madde 10 — Genel Kurul'un toplanması ve toplantı yeter sayısı:

Genel Kurul toplantısına Derneğe Asıl Üye olarak yazılı olup da ödenti borcunu ödemiş olan Asıl Üyeler çağrılır. Genel Kurul'un toplantı yeter sayısı Derneğe Asıl Üye olarak yazılı olup da ödenti borcunu ödemiş olan üyelerin yarısından bir fazlasıdır.

En az üç gün önceden Genel Kurul toplantısının günü, saati, yeri ve gündemi en az iki gazete ile ilân olunur ve hükümete bildirilir. Genel Kurul toplantısı, ilân olunan ve Hükümete bildirilen gün ve saatte ve muayyen yerde yapılır. İlk toplantıda yeter sayı elde edilmeyip toplantı geri bırakıldığı takdirde en az üç gün evvel Asıl Üyeler yeniden çağrılır ve bırakılma sebepleri ile yeni toplantının tarihi, saati ve yeri gündem ile beraber iki gazete ile ilân olunur ve hükümete bildirilir. Bu toplantıya katılan Asıl Üyelerin sayısı ne olursa olsun Genel Kurul toplantısı yapılır. Genel Kurul toplantısının birden ziyade geri bırakılması caiz değildir.

Madde 13 — Genel Kurul'un yetkileri:

Genel Kurul Derneğin en yüksek organı olup, Medenî Kanunun, Cemiyetler Kanununun ve öbür yasaların tanıdığı bütün yetkileri kullanır.

Aşağıda yazılı hususlara Genel Kurul tarafından karar verilir:

a - Ana Tüzüğün tâdili,

b - Yönetim Kurulu, Onur Kurulu ve Denetçilerin seçimi,

c - Hesapların tetkiki ve Yönetim Kurulu'nun ibrası,

d - Bütçenin tasdiki,

e - Derneğin feshi,

f - Tüzükte belirtilen ve yetkili kılınan diğer konular.

Madde 14 — Genel Kurul tarafından alınan kararlar toplantıda bulunmayan Asıl Üyelere bir mektup ile bildirilir. Dernek Lokalinde ilân tahtasına asılır, mümkün olursa basın yolu ile duyurulur.

Madde 33 — Dernek, merkez ve şubelerinde aşağıda yazılı defterleri tutar:

a - Üye defteri: Derneğe girenlerin kimlikleri, derneğe giriş tarihleri, aylık veya yıllık para taahhütleri bu deftere yazılır.

b - Karar defteri: Yönetim Kurulu'nun kararları, tarih ve numara sırası ile bu deftere yazılır ve kararların altı üyelerin imzaları ile tasdik olunur.

c — Gelen ve giden evrak defterleri: Gelen ve gönderilen evrak tarih ve numara sırası ile bu deftere kayıt ve gelen evrakın asılları ve gönderilen evrakın müsvetteleri bu tarih ve numaralar altında dosyalarında saklanır.

d - Gelir ve gider defterleri: Dernek namına alınan bütün paraların alındıkları ve sarfolunan paraların da verildikleri yerler sarih olarak bu defterlerde gösterilir. Dernek ,gelirini dip koçanlı ve numaraları zincirleme giden makbuz mukabilinde alır ve masraflarını müsbit evrak mukabilinde yapar ve makbuz dip koçanlarını ve müsbit evrakı saklar.

e - Bilânço ve kesin hesap,

f - Demirbaş defteri.

Madde 34 — Derneğin feshi, genel olarak Medenî Kanun hükümlerine bağlıdır. Şu ka-

dar ki, Derneğin kendi kendini feshe karar verebilmesi için toplanacak Genel Kurulda Asıl Üyelerin en az üçte ikisinin huzuru şarttır.

Bu suretle çokluk elde edilmediği takdirde ikinci defa toplanmak için ilk toplantıda olduğu gibi Tüzüğün onuncu maddesine göre üyeler çağrılır. Bu çağrı üzerine toplanacak üyelerin sayısı ne olursa olsun fesih keyfiyeti görüşülebilir. Ancak bu suretle yapılan toplanma ve görüşme sonunda fesih hakkındaki kararın mevcut üyelerin üçte iki oyu ile verilmesi şarttır.

Fesih halinde Dernek malları Türk Sinematek Derneği ile aynı amacı güden ve Genel Kurulca kararlaştırılan bir derneğe geçer.

Derneğin feshi, Yönetim Kurulu tarafından beş gün içinde Cemiyetler Kanununun dördüncü maddesinde yazılı İdare Makamlarına bildirilir.

Geçici madde — Tüzüğün beşinci maddesinin (d) bendinin ilgili hükmü Bakanlar Kurulunca izin verildiğinde yürürlüğe girer.



Geçen ay ertelenen Yeni Çekoslovak Sineması Toplu Gösterisi, geçtiğimiz şubat ayı içinde yapıldı. Ne var ki, bu haftayı Sinematek üyelerine sunmaları gereken Çekoslovak Film Enstitüsü Başkanı Bohumil Brejcha ve sinema yazarı, Broz, Türkiye'ye girmeleri için gerekli vizeyi alamadıklarından İstanbul ve Ankaradaki gösterileri sunamadılar. Daha önce de, Türk Film Arşivi'nin düzenlemiş olduğu Bulgar Filmleri Toplu Gösterisini sunmak üzere Türkiye'ye gelmeleri gereken Bulgar Sinemateki Başkanı ve Bulgar sinemacılarına, aynı neden ileri sürülerek «bu yılki kültür programında, böyle bir faaliyetin bulunmadığı» gerekçesiyle vize verilmemişti.

Nisan ayında Sinematek'in kuruluşundan bu yana ilk kez, bir yönetmen adına Toplu Gösteri düzenleyeceğiz. Roma'daki Cineteca Nazionale Yönetmeni, Prof. Leonardo Fioravanti'nin Sinematek üyelerine sunacağı bu gösteriler Michelangelo Antonioni'ye ayrılmıştır. Yönetmenin «orta dönem» inin filmlerini içinde bulunduran programın uygulanması ve Prof. Fioravanti'nin Türkiyeye gelerek filmleri sunması, daha önce Çekoslovak filmlerini ertelememizi gerektiren güçlüklerin yeniden ortaya çıkmaması halinde mümkün olabilecektir.

Bu konuda yayım organı bulunduğumuz Türk Sinematek Derneği adına bütün üyelerimize, geçirdiğimiz güç dönemin her gününde, bize gösterdikleri ilgi, anlayış ve hoşgörürlük için teşekkür etmek istiyoruz. En çok ihtiyacımız olduğu günlerde, üyelerimizden beklediğimiz dayanışma ve desteği bulmamız, 6500 üyeli derneğimizin yarını konusunda bize emniyet vermiştir. İleriki çalışmalarımızı, bu gibi bir üye topluluğu adına ve onlar için başarmaya çalışacağız.

langlois olayı

Fransız Sinemateki'ni 1936'da kuran ve bugüne kadar yönetmenliğini yapan Henri Langlois Kültür Bakanlığının emriyle yerinden alındı. Türk Sinematek Derneği'nin de kurulmasında büyük ölçüde yardımcı olan ve bir numaralı onur üyesi bulunan Langlois'nın yönetmenlikten alınarak yerine Pierre Barbin'in atanması sinema dünyasında büyük olaylara yol açtı. Başta Fritz Lang, Joseph Losey, Nicholas Ray, Vincente Minnelli, Roberto Rossellini, Robert Florey, Charles Spaak ve Nico Papatakis'in bulunduğu birçok sinemacı filmlerinin Sinematek'te gösterilme haklarını kararı protesto etmek amacıyla geri aldılar. Bunların dışında Fransız ve yabancı sinema oyuncularından Marlene Dietrich, Simone Signoret, Delphine Seyrig, Alain Delon, Yves Montand, Jean - Claude Brialy, Michel Simon ve Sami Frey de kararı protesto ederek filmlerinin bundan böyle sinematekte gösterilmemesini istemişlerdir. Polis, Sinematek gösterilerinin boykot edilmesi için Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol ve Jacques Doniol - Valcroze'un düzenledikleri olayları bastırmakta güçlük çekmiş, itişip kakışmalar olmuştur.

Yeni sinematek yönetmeni Barbin, gösteri salonlarını geçici olarak kapatmıştır. Gerekçe olarak «yeniden düzenleme» hazırlıklarının ileri sürüldüğü bu karara ek olarak, sinematekin 60 kadar personeli işlerinden çıkarılmışlardır. Langlois'nin sinematek içinde başka bir göreve atanacağı, bu görevin dış ülkelerde Fransız filmleri gösterileri düzenlemek ve genç elemanların eğitilmelerini sağlamak olabileceği bildirilmektedir Langlois'nin yerinden alınmasına gerekçe olarak ise sinematek'in ulusal bir önem kazandığı, yönetiminin de buna bağlı olarak yürütülmesi gerektiği gösterilmiştir. Langlois'nın kendine özgü yöntemleri herkesçe bilinmesine rağmen, 30 yılı aşkın bir süredir, dünyanın en büyük sinematekini kuran ve yaşatan bir adamın yerinden alınmasının başka nedenlerden ileri geldiği sanılmaktadır. Olay herhalde kapanmış değildir ve ilerki günlerde yeni gelişmeler beklenmelidir.

Türk Sinematek Derneği de Henri Langlois'ya bir telgraf göndererek desteğini bildirmiştir.

filimler

PİRAMİTLER ALTINDAKİ İKTİDAR ÇEKİŞMESİ

FARAUN / FİRAVUN. Yönetmen / Jerzy Kawalerowicz. Senaryo / Boleslaw Prus'un romanından Tadeusz Konwicki ve Jerzy Kawalerowicz. Görüntü Yönetmeni / Jerzy Wojcik. Müzik / Adam Walacinski. Kurgu / Wieslawa Otocka Dekor / Jerzy Skrzepinski. Oyuncular / Jerzy Zelnik, Barbara Brylska, Krystyna Mikolajewska, Piotr Pawloski, Leszek Herdegen, Jerzy Buczacki, Wieslawa Mazurkiewicz, Stanislaw Milski. Yapım / «Kadr» Film Birliği, Film Polski, Polonya 1966.

Siyah zemin üzerinde kırmızıyla sunulan tanıtma yazıları. Eski Mısırlılarca kutsal sayılan, kızgın kumlarda oynaşan iki bok böceğinin yakından çekilmiş görüntüsü. Bu görüntüyle birlikte verilen ses etkileri. İki böceğin dinsel inanışlar yüzünden yolunu kestikleri Mısır ordusu. Sonra seyirciyi tedirgin eden uzun, nefis bir bölüm; bütün ayrıntılarıyla bir koşma hareketinin verilmesi. Böceklerin önlerine çıktığını rahiplere bildirmek için, bütün orduyu yarıp geçerek soluk soluğa koşan öncünün ayak sesleri. Dinsel inanışların yolunu değiştirttiği kızgın güneş altındaki Mısır ordusu. Başrahip Herhor'un buyruğuyla, bir ömür boyu sürmüş bir «emeğin» bir çırpıda harcanması: yeni yol üzerindeki bir kanalın ordunun geçebilmesi için askerler tarafından doldurulması. Bütün ömrünü kanalı tamamlamaya vermiş yoksul kölenin ölümü. Ya da iki böcek yüzünden feda edilen bir insan. Bu olgu veliaht olan genç prense adamakıllı «koyar»; Firavun'un ilk bilinçlenişi. Askerî manevralardan sonra ordunun saraya dönüşü. vb. vb. Ünlü Polonyalı sinemacı Jerzy Kawalerowicz'in Firavun'u böyle başlıyor.

Polonya sinemasının Wajda ve Munk ile birlikte üç büyük yönetmeninden biri olan Jerzy Kawalerowicz duygulu, insancıl filimlerinden sonra bu iddialı araştırmasında üstün yapım türünün olanaklarını kullanarak Marxist öğretinin ışığı altında elindeki tarihsel malzemesiyle toplumsal bir eleştiriye girişiyor. Türkiye'de gösterilen ilk Polonya filmi olan Kawalerowicz'in Firavun'u ilk bakışta Hollywood tarzı ticarî üstün yapımlara karşı ortaya çıkarılmış bir filim olarak alınabilir. Bilinen, klişeleşmiş üstün yapım kurallarına sırtını çeviren Kawalerowicz'in, genel anlamda üstün yapım türüne karşıt bir tutumla ele alıp işlediği filmin bu niteliğinin yanısıra taşıdığı başka bir önemli niteliği daha var ki, sonuçta ağır ve yavan kuruluşlu bu eseri, o beylik deyişle «kurtardığı» bile öne sürülebilir: Kawalerowicz'in kusursuz plâstik zevki. Genç firavun XIII Ramses ile Amon rahipleri arasındaki «iktidar çekişmesinin» verilmesinde bu



FARUAN / FİRAVUN / JERZY KAWALEROWICZ

plastik zevk her sahnede, her an kendisini duyuruyor.

Günümüzden gerilere giden Kawalerowicz, eski Mısır uygarlığına, firavunların altın çağına dönüyor. Ama onun firavunu bir güneş olarak kabul edilen, söylediği iki edilmeyen o masallardaki mistik firavunlardan değil, sıradan insanlar gibi mücadele eden, sevişen kanlı canlı, «maddeci» bir firavun. Tarihsel olaylardan çıkarak kendi yorumunu getiren Kawalerowicz'in filmi, sinemada tarihî filimler türünde şimdiye değin rastlanılmamış ayrıksı bir örnek.

Kawalerowicz'in kahramanı, tarihe sadık kalan gösterişli, gözalıcı büyük dekorların ortasında çağına tanık olan, gittikçe bilinçlenen, halkının nasıl sömürüldüğünün, nasıl ezildiğinin farkına varınca kararsızlığı aman vermez bir saldırganlığa dönüşen genç bir firavun. Karşısında ülkenin çıkarlarına aykırı işler çevirip yabancılarla işbirliği yaparak durumunu sürdürmek istiyen, belirli bir sınıfın temsilcisi başrahip Herhor. Bir yanda gençlik, coşkunluk, sevgi ve kuvvet, bir yanda tecrübe, kurnazlık ve çıkarcılık. Filimdeki ana çatışmanın baş kişileri olan bu iki tipin çizilmesinde Kawalerowicz hiç bir kaypaklığa meydan bırakmıyor. İnsanlık tarihiyle beraber sonsuza değin sürgit varolacak olan bu sürekli çatışmanın kişilerini açık seçik, kesin kesin ortaya koyuyor. Dekor olarak da tarihsel verilere dayanarak bütün zenginliğiyle, göz kamaştırıcılığıyla, piramitleriyle, tapınaklariyle eski Mısır uygarlığını seçiyor.

Sonraki yüzyıllara ününü, saltanatını taşıyacak dev bir piramit yaptırtmaktansa yoksul halkının daha iyi bir yaşama düzeyine yük selebilmesi için çırpınan genç Ramses ile tutucu gelenekleri, görenekleri savunarak çıkarlarını koruyan yönetici sınıf durumundaki rahiplerin çatışmalarına Marxist bir tavırla eğilen Kawalerowicz, filmin dramatik kuruluşunu bu olgu üzerine yoğunlaştırıyor .Bu arada din adamlarını «teşhir ederek» toplumsal görüşlerini, düşüncelerini de sergiliyor. Genç firavun gitgide halkın yanında yer almakta, düşünceleri açıklığa kavuşmaktayken rahipler karşı oyunlara girişmekte gecikmiyorlar. Halkın sevgisini kazanan genç firavunun düşündüklerini, tasarladıklarını gerçekleştirebilmesi ancak Amon tapınağındaki gizli labirentte bulunan rahiplerin hazinesine sahip olabilmekle mümkündür. Genç Ramses, rahipleri devirebilmek, halktan yana bir yönetim kurabilmek, dış ülkelere karşı güvenliği koruyabilmek için paranın ne kadar önemli olduğunu kavramıştır. Mısırın çıkarları adına labirentteki rahiplerin hazinesine zorla el koymak istemesi ağır gelişmekte olan filmin gerilimini ansızın uç noktasına çıkarıyor. Firavunun zorla da olsa paraya sahip olmak isteyişi filimde bir dönüm noktasıdır, bundan sonrası çorap söküğü gibi kendiliğinden çözülüp sonuçlanıyor. «Buğday tarlasındaki başaklar», hazineyi elde etmek üzere tapınağa saldırıyorlar, ama güneş tutulması onları paniğe uğratıyor. Olayların gidişi rahiplerden yana döner gibi oluyor. Susuşu, yenilgiyi kabullenmeyen genç firavunu artık trajik sonu beklemektedir.

Renklerin bu kadar iyi kaynaştığı görüntüler, sinemada değişik bir biçim anlayışını gözeten Kawalerowicz'in anlatımında birinci derecede etmen olarak ortaya çıkıyor. Alışılmış üstün yapım havasından sıyrılmak için Kawalerowicz değişik, vurucu deyiş oyunlarına baş vuruyor, giderek konunun taşıdığı hantallığı, yavanlığı parlak anlatımıyla örtbas ediyor. Bu aşırı biçim kaygısı Marxist tavrıyla çelişiyorsa da gerçekte Kawaleorwicz'in sinema dili hareketli olmamasına karşın, çok çarpıcı ve soluklu. Barbara Brylska gibi bir oyuncunun varlığı, Kawalerowicz'i kimi yerde ilginç erotizm gösterileri düzenlemeye itiyor. «Ramses» de Jerzy Zelnik kusursuz bir oyun veriyor. Ayrıntılara inmeden kesmek gerekirse bir sözcük de özetliyebilir Kawalerowicz'in Firavununu; titiz, dürüst, soylu bir çalışma.

Sungu Çapan

GEÇEN YIL PRAG'DA ya da YİTİK BİR UMUDUN YİTİRİLİŞİ

DEMANTI NOCI / GECENİN ELMASLARI. Yönetmen / Jan Nemec Senaryo / Arnost Lustig'in «Karanlığın Gölgesi Olmaz» adlı öyküsünden Jan Nemec ve Arnost Lustig Yönetmen Yardımcısı / Hynek Bocan Görüntüler / Jaroslav Kucera Dekor / Oldrich Bosak Giysi / Zdena Snarjdarova Kurgu / Miroslav Hajek Yapım Yönetmeni / Milos Bergl. Yapım / Erich Svabik - Jan Prochazka grubu, Barrandov Stüdyoları Oyuncular / (Birinci Kaçak) Ladislav Jansky, (İkinci Kaçak) Antonin Kumbera, (Kadın) Isle Bischojova Süre / 73 dakika 1964.

Günümüz sineması devinen bir sinema (olmalı) dır. Böyle olduğu için de rahatsız edicidir. Çünkü:
a) Yenidir. Alışılmamışı döker gözler önüne. Töreye aykırıdır. «Güç» yanları vardır çoğu kez.
b) Daha önce yapılana yeni bir yorum getirir ya da öncesel bir malzemeden yararlanır. Buradaki yenilik işleyiş biçimindedir, görünüşte değildir. Bu incelik çoğu zaman ayırdedilemez kolayca. Bu filmler öncekilerden daha «güç» filmlerdir.
Seyirci, (zaman zaman eleştirmeci) bu yüzden filme sırt çevirir. «Görünüşe aldanır», her konuda olduğu gibi. «Görünüşü» yorumlar, bilmeden.
(Giriş).

«Gecenin Elmasları» (b) sınıfına girer.

«Gecenin Elmasları» nı Resnais, Robbe Grillett Bunuel, Kafka etkilemiştir.
«Gecenin Elmasları», Resnais, Robbe - Grillet, Bunuel, Kafka değildir.
Buffet'yi Picasso etkilemiştir. Buffet Picasso değildir.
Boulez'i Debussy etkilemiştir. Boulez Debussy değildir.
(Giriş'i doğrulama):

Öncesi: 1) anılar. renk: çok açık gri. çekimler: kısa (kötü anılar gibi). Dökümü.
a) **Umut:** Ghetto (boş). Boş sokakların dolması. Kapalı dükkânların açılması. Gece elbiseli kadınlar her yerde. Sıkışıklığın sınırlarını aşmak. İleri doğru. Bir tramvayda. Işık. Aydınlık. Ne pahasına olursa olsun. Sıcak, kuştüyü bir yatak. (Beni bekleyene kavuşma) ya da (pencereden bakan, soyunan): kadın. Hep merdivenin bittiği yerde. O kapının ardında. Ne pahasına olursa. (Daha öncesi) karda kızak kaymak.
b) Umutsuzluk: (a) da yazılı olanların tersi. Fazladan: Bir parça kuru ekmeğe karşılık ayakkabıdan (bir gün boyalı giyilmesi mümkün olabilecek) yoksun kalma.
2) Bastırılmış arzular: Renk: aynı. çekimler: gittikçe daha uzun (düşler gibi). Dökümü: Kadın, boyalı ayakkabılar, (belki de) birlikte güleceğim bir kız.

Şimdi: Gerçek olaylar. Renk: Siyah beyaz. Çekimler: Çok uzun (gerçekte olduğu gibi).
Dökümü: a) yürümek, b) yine öyle, c) yağmur, d) yemek, e) yürümek, f) yakalanış, g) bunların tekrarı.
a) Yürümek: Birini yürürken, koşarken, izlemek. Yüzü nasıldır acaba. Düşünür mü? Neyi? Korkması. Bu korkunun yaşanması (uzun). İleri doğru (umut). Kaçış (ama nereye). Bu olaylar sırasında düşünülen ilerisi değildir. Bir yere varılacağı zaman yapılacak şeyler değildir. Anılar geçer gözler önünden (benzer: bu yürüyüşe, duyulan özgürlüğe).


DEMANTI NOCI / GECENİN ELMASLARI / JAN NEMEC

b) Değişen bir şey yok.
c) Yağmur: bir olay. Benim yaratmadığım bir şey. Bana dışımdan gelen. Başka bir şey yapabilirim. Durabilirim örneğin. Duyabilirim yağmuru. **Islanabilirim.**
d) Yemek: yeni bir şey. Bir fırsat. Bir gereksinme. Doğal yasaların üstünlüğü. Herşeye. Herkese.
e) Yürümek: İnsan ilişkileri (bütün filmde ilk kez), bir parça kuru ekmeğe karşı ayakkabının yitirilişinden öte, omuza dayanan bir el. (Bütün filmde, ikinci kaçağın varlığı hep maddesel'dir. Düşünmez. Rahatsız eder arkadaşını (seyirciyi de). Zaman gibidir. Acı.)
f) Yakalanış: Burada Nemec'in kişiliği yer alır. Daha önce yalnız Resnais'nin Muriel'inde görebildiğimiz bir «eskilik» olayının maddeleştirilmesi (Delphine Seyrig'in konuşmaları, giysileri, oturduğu ev gibi). Bir «ihtiyarlar» tarihi okur gibiyiz teleobjektifin yardımıyla. Kravatlı yıkıntıların insan avını izliyoruz. Burada Nemec en az üç kez bu ihtiyarları, çöküntülerini, erimekte oluşlarını söz konusu ediyor:
1) Sunuş: İki genç kaçarlarken bile gençlikleri belli oluyor. Kovalanmaktadırlar ama diridirler, hareketlidirler. Bir takım ihtiyarlar tarafından, bir elleriyle dayandıkları baston yetmiyormuş gibi, öldürmek için, vurmak için onlara teslim edilmiş tüfeklerini öbür ellerine destek yapan ihtiyarlar tarafından kovalanmaktadırlar.
2) İhtiyarların ayakları artık birbirleriyle dansetmek, yerde daireler çizmek için yaramaktadır onlara. Kolları, dansederlerken eşlerini sarmak için dolanmaktadır bellerine. Aynı ayaklar bir insanı özgürlüğe götürmeğe de yarıyabilmektedir oysa. Aynı kollar, yaralı bir arkadaşa yardım etmek için dolanabilmektedir onun beline. Aynı organların değişik bedenlerde gördükleri görevin karşılaştırması, iki kuşak arasındaki karşılaştırmayı, biri yavan bir sorumsuzluk içinde eriyip gitmeye hazırlanan, öbürü ise en verimli çağında kaçmak zorunda kalan iki kuşağın karşılaştırmasını bütün açık seçikliğiyle ortaya koyuyor.
3) İhtiyarların biraları yuvarlamak için açılan dudakları, genç bedenlerde kana kana su içmeğe, ölümden kurtaracak suyu içmeye yarayabiliyordu.
Sorunu açık olarak koyuyor Nemec ortaya. İhtiyarlara: Ölümün

yarıyoluna gelmiş sizler, önlerinde yaşamak için bütün bir ömürleri olanları kovalamak, yakalamak, öldürmek hakkını kimden alıyorsunuz? Kaldı ki, bu gençlerin kaçmak zorunda oldukları dünya yıllar önce sizlerin temellerini kurmuş olduğunuz dünyadan başka bir şey değildir.

9) Tekrar: Son'un baş'a dönüşümü. İki gencin yola düşmeleri, filmi yeniden başlatan tanıtma yazılarıdır belki de.

Nemec'in filmi olgun bir sinemanın, bilinçli bir ürünüdür. Hikâyesi tam, başı sonu olan, bütün öbür hikâyeler gibi bir sürecin içinden alınmış bir anlatım aracıdır. Sineması gerçeküstücülükten Robbe - Grillet'ye kadar etkiler taşıyor çeşitli akımlardan. Bu etkileri, filmi «yaratıcılıktan yoksun olarak tanımlamak için kullanmak da bir yoldur tabiî. Kolay'a, küçümsemeye, gilbisizliğe giden.

Jak Şalom

PROFESYONEL OLMAK

THE PROFESSSIONALS / PROFESYONELLER - Yön. / Richard Brooks Konu / Frank O'Rourke'un romanından Senaryo / Richard Brooks - Gör. Yön. / Conrad Hall (Panavision ve Technicolar) - Dekor / Edward S. Hawort - Kurgu / Peter Zinner - Müzik / Maurice Jarre - Oynıyanlar / Burt Lancester (Dollwort), Lee Marvin (Fardan), Robert Ryan (Ehrengard), Jack Palance (Raza), Claude Cardinale (Maria), Ralph Bellamy (Grant), Woody Strode (Jake), Joe De Santis (Ortega), Rafael Bertrand (Fierro), Marie Gomez (Chiquita) Yapım / Pax Enterprise - Columbia. 1965.

Yönetmen Brooks'un önceki yıl izlediğimiz «Lord Jim» i tutanlar hiç kuşkusuz bu «Profesyoneller» in karşısında bir hayli şaşırdılar, oysa şaşıracak hiç bir şey yok, filmin ve de böyle bir filmin gerektirdiği çalışmanın, niteliği adında belirtilmiştir. Tümü ile profesyonel işidir Brooks'un bu son yapıtı, hem profesyonel çalışmanın getirdiği tüm dürüstlük, çarpıcılık, olumluluk örnekleriyle.



THE PROFESSIONALS / PROFESYONELLER / RICHARD BROOKS

Üstelik Brooks'un önceki filimlerine, ve «Lord Jim» e, öz olarak da bağlı: «Profesyoneller» in teması bir «seçme» dâvasıdır. Lord Jim gibi Dollwort, Fardan, Ehrengard ve Jake serüvenlerini sonunda, Yüzbaşı Raza ile Maria'yi petrol kralı derebeyi Grant'a teslim etme ânı gelince, bir seçim yapma zorunluğu ile karşılaşıyorlar: Profesyonel olmanın «raconu» na, dürüstlüğüne, moral katılışına uygun bir seçim. Gerçeği çiğneyip altınları almak ya da Grant'a rest çekip iki sevgiliyi serbest bırakmak. Ve pek tabiî, profesyoneller, bu son ve kaçınılmaz çareye bağlanıyorlar, onlarca geçerli ve gerekli sayılan tek çareye. Üstelik Grant'a karşı dürüst davranarak, görevlerini sonuna kadar, en uygun, en başarılı şekilde, hayatlarını tehlikeye atarak, ölümle kumar oynıyarak yürüttükten sonra.

Sözle anlatılamıyacak kadar düz hatlı bu hikâyeyi Brooks, örnek bir senaryo çalışmasından sonra, kusursuz bir şekilde anlatıyor, inceliklerine inerek, temposunu bir saniye dahi durdurmadan, heyecanı baştan sona kadar sürdürerek, western havası içinde, western kurallarına bağlı kalarak. Seyirci ile oyun oynandığını da saklamıyarak, tüm gerekli unsurları önceden iyice yerleştirip ânında kullanarak, sürpriz etkisi üzerinde ölçülü bir şekilde basarak. Ve Brooks'un bu filmindeki başarısı yalnızca sürükleyici bir serüven hikâyesini, olayları, efektleri, mekânları, oyuncuları değerlendirerek, anlatmasından çıkmıyor yalnızca. Maria'ya, Meksikalı kıza, zorla sahip olmak istiyen Grant ağanın, özgürlük savaşını çetesiyle sürdüren Villa'nın eski adamlarından Yüzbaşı Raza'nın, Kübada, Filipin'de, Raza'nın yanında savaşan profesyonel asker Fardanın ötesinde, hattâ tek ilgisi atlar olan Ehrengard'ın, zenci Jake'in ötesinde bugüne kadar sürüp gelen dâvalara yanaşılıyor. Brooksun anlattığı olay hiç kuşkusuz bir «fiction» olayı, oysa bu olaya karışan kişilerle, bu kişilerin davranışlariyle, genel anlamda dahi olsa, bir toplumun, bu toplumu yaşatan ideolojilerin, düzenin, düzenin, düzeni kurup yaşatan insanların her yönü ile çağdaş bir panorama çiziliyor. Amerikanın panoraması, büyük sermaye sahipleriyle, zorbalıklariyle, ırkçılığı ile, dış politikasiyle, kiralık askerleriyle ve de dürüst kalmasını bilen kişileriyle, ya da gerçeği kavramasını bilen. «Profesyoneller» in profesyonelliği de burada...

Giovanni Scognamillo

«ŞAHANE BUDALALIK»

IN LIKE FLINT / KÂİNATI KURTARAN ADAM. Yönetmen / Gordon Douglas, Senaryo / Hal Fimberg, Görüntü Yönetmeni / William Daniels, Müzik / Jerry Goldsmith, Oyuncular / James Cobun, Lee J. Cobb, Jean Hale, Andrew Duggan, Anna Lee. Yapım / Twentieth, Century Fox, Amerika 1966.

Majestelerinin **«ziyadesiyle ünlü»** gizli ajanı **James Bond,** yazarı **Fleming'in** kitaplarında savunduğu budalalığı, aynı açık seçiklikle beyaz perdeye de getirmişti. Hiç kuşkusuz söylenebilir. Bir düzen, o düzenin sağladığı uygarlık ve şaşırtıcı bireycilik ancak bu denli savunulabilirdi.

«Adamımız Flint», sözde **Bond** taşlamasıymış! Aynı budalalıkları daha bir üstünlüklere vardırarak savunmanın adı niçin taşlama oluyor? Burasını kestiremezsiniz. **Flint'lerde** düş gücü, artık alabildiğine zorlanmaktadır. Gerçekte **Flint** - ABD'li gizli ajan **Flint** - karşıtı İngiliz **Bond'a** olan üstünlüğünü ortaya koyuyor. Bu, biraz ABD ile Büyük Britanya'nın beyaz perdede karşı karşıya gelmesi, olanca güçlerini ortaya koyarak yine karşılıklı çekişmeleri.

Taşlamanın getirip önünüze koyma zorunda olduğu gülünçlüğü arıyorsanız, asıl bu anlamsız çekişmede bulacaksınız onu. Birinci Dünya Savaşına kadar siyasal sahnede ve Avrupa kıtasında bütün ağırlığını duyurup kabullendiren Büyük Britanya; İkinci Dünya Savaşından sonra artık yoktur, silinmiş süpürülmüştür. Yerini her türlü egemenliği ile ABD almıştır.

Bond her türlü davranışı ile toplumla ilgili her şeye karşı çıkar: Üstün ırkın, ileri uygarlığın, bilimsel yüceliğin, para gücünün ve ekonomik üstünlükle bireyciliğin yanındadır. Masallardaki gibi bir başına ne işler yapmaz? Çetelerle değil, çetelerden çok devletlerle, ülkelerle savaşır. Bu ülkeler ikiye bölünürler. Ya toplumculuktan yana ve bireyciliğe karşı ülkelerdir, ya da geri kalmış yoksul ülkeler. Ayrıca kötüler de beyaz ırkın dışındakilerdir, genellikle Asyalılar.



IN LIKE FLINT / KÂİNATI YARATAN ADAM / GORDON DOUGLAS

Flint, Bond'un izini sürer. Bond'la alay etmek, hele hele onu taşlamak aklının köşesinden bile geçmez. Niçin geçsin hem? Aynı şeyleri savunacak, aynı güçlüğe erişme çabası gösterecek olduktan sonra.

Yalnız şu küçük ayrıntılara özellikle önem verilmiştir: Majestelerinin gizli ajanı **Bond** ne de olsa yarı ayakları yerde bir kişidir. Ya da şöyle diyelim: **Bond,** yarı süpermendir. Yenilmez, vurulmaz, öldürülmez ama az çok, yine de insan yönlerine dikkat edilmiştir. Örnek mi? Bilmem kaç milimetre çapında tabancası, filân marka otomobili, zırhlı çelik yeleği falan.

ABD'li **Flint,** bu özelliklerin hepsinin üstüne çıkar. Büyük Britanya ölçüleri içinde ayağı yarı yarıya yere değen **Bond'a** karşılıkç Flint, ABD'li olmanın üstünlüklerini elbet üzerinden eksik etmiyecektir. Seksen beş türlü işe yarayan «çakmak»'ı, seksen altıncı iş olarak sigara da yakar. Bunun ötesinde **Flint,** tam bir tipik süpermendir.

Gordon Douglas'ın «In Like Flint Kâinatı Kurtaran Adam»'ın bir başka yanı daha var: Film, açıktan açığa kadınları da alaya alıyor. Hayır, alaya almıyor, erkeğin kadınlara olan mutlak üstünlüğünü hiçbir gedik vermeden yüzlüyor pekiştiriyor. «Şahane Yüz» adasına toplanmış güzellik uzmanları kadınlar, düzenledikleri bir üstün plân gereğince dünyanın yönetimini erkeklerin elinden alacaklar, bir başlarına egemen olacaklar. **Flint** bunu duyduğunda gülmekten kırılıyor. Tabiî erkek seyirciler de. Alttan alta sürdürülen kadın düşmanlığı, o anda suyun yüzüne çıkarılıyor. Kadınların dünyamızı yönetmeleri öyle mi? Hayır. Kadınlar yalnızca hizmet ederler erkeklere; erkeklerin üstünlüklerini, yüceliklerini kabullenmek zorundadır, cinsel ilişkilerinde yine erkeklerin güçsüz aracılarıdırlar. Dünyayı yönetmek onların nesine?

Süpermen **Flint,** kadın özgürlüğünü de bir yumrukta yere serdikten sonra, erkek düşmanlarına dönüyor. Bu defa uzaya gitmek zorundadır. Çünkü uzaydaki iki astronot kadına ABD'li üstün erkek gücünü ispatlamakla görevlendirilmiştir.

«In Like Flint» de neler yok ki? Saymakla bitecek gibi değil. Budalalığa sınır tanınır mı? **Gordon Douglas,** senaryocuları ve oyuncuları **James Coburn, Lee J. Cobb, Andrew Duncam** ve **Jean Hale** ile birlikte bunun olağanüstü örneklerini sunuyor.

Alkışlaması sizden tabiî.

Tarık Kakınç

sinematek derneği gösterileri mart 1968 programı

JEAN RENOIR

LES BAS-FONDS
AYAKTAKIMI

4 Mart Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
5 Mart Salı	Kervan Sineması 18.45
6 Mart Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
8 Mart Cuma	Kervan Sineması 21.30

1936 Fransa



CLAUDE CHABROL

LA LIGNE DE DEMARCATION
DİRENME HATTI

11 Mart Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
12 Mart Salı	Kervan Sineması 18.45
13 Mart Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
15 Mart Cuma	Kervan Sineması 21.30

1966 Fransa



JIRI MENZEL, JAN NEMEC, VERA CHYTILOVA, EVALD SCHORM, JAROMIL JIRES

PERLICKY NA DNE
KÜÇÜK İNCİLER

18 Mart Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
19 Mart Salı	Kervan Sineması 18.45
20 Mart Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
22 Mart Cuma	Kervan Sineması 21.30

1965 Çekoslovakya



JIRI TRNKA

CISARUV SLAVIK / ÇİN İMPARATORUNUN BÜLBÜLÜ / 1948
BAJAJA / PRENS BAJAJA / 1949

25 Mart Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
26 Mart Salı	Kervan Sineması 18.45
27 Mart Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
29 Mart Cuma	Kervan Sineması 21.30

Çekoslovakya

Mart ayı programında yer alan filmlerin özetlenmiş konuları, gösterimden önce salon kapısında ve dernek merkezinde bulundurulacaktır.

DEĞERLENDİRME	● Kötü	●● Sıradan	●●● İlginç	●●●● Güzel	●●●●● [illegible]			
	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Ali Gevgilili Yeni Dergi	Tuncan Okan Milliyet	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamillo Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema	Çoşkun Şensoy Ses
S El/Ruka	●●●●	●●●●	●●●●●	●●●●		●●●●	●●●●●	
S Loş Işıklandırma/İntimni Osvetleni	●●	●●●	●●●●			●●	●●●●●	●●●●
S Gecenin Elmasları/Demanti Noci	●●●●	●●●●				●	●●●●	●●●
S Bir Sarışının Aşkları/Laske Jedne Plavovlasky	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●	●●●●	
Firavun/Faraon	●●●●	●●●	●●●●	●●●	●●●	●●●	●●●●	
S Cesur Asker Şvayk/Osudy Dobreha Vojaka Svejka	●●●	●●●	●●●		●●●●	●●●	●●●●	
Tatlı Günler/Les Demoiselles de Rochefort	●	●●●●	●●	●●●	●●	●●●	●●●	●●●●
Aşk Kurbanları/Gli Indifferenti	●●●	●●		●●●	●●	●●●●		
S Brancaleone Ordusu/L'Armata Brancaleone	●●	●●●	●●	●●		●●●	●●●●	
S Hergün için Cesaret/Kazdy Den Odvahu	●●●							●●●●
Kadınlara İnanmam/Io,io,io e Gli Altri		●●●	●●●	●●	●●●			
S En Uzun Gece/Nai Dılgata Noc	●●	●●	●●				●●●	●●●
Sevgili Hocamız/To Sir With Love	●	●●	●●	●●	●●	●●●		●●
Tatlı Başlangıç/A Coeur Joie		●●		●●	●●	●		●●
Harika Hırsız/Gambit		●●		●	●●			●
İnatçı Kız/Molly Brown		●●		●●	●●			
Gizli İstila/The Secret Invasion	●	●			●●		●●	●
Kainatı Kurtaran Adam/In like Flint	●	●●		●	●●	●	●	●

